



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2016

## "DIESES SELTSAME MISCHGEBILDE VON HAUS UND STRASSE" DIE PASSAGE UND IHRE DARSTELLUNG BEI LOUIS ARAGON UND WALTER BENJAMIN

Bussard Anne Christine

Bussard Anne Christine, 2016, "DIESES SELTSAME MISCHGEBILDE VON HAUS UND STRASSE" DIE PASSAGE UND IHRE DARSTELLUNG BEI LOUIS ARAGON UND WALTER BENJAMIN

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_OD5B79608BBE9

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

SECTION D'ALLEMAND  
LITTÉRATURE MODERNE

**„DIESES SELTSAME MISCHGEBILDE VON HAUS UND STRASSE“  
DIE PASSAGE UND IHRE DARSTELLUNG  
BEI LOUIS ARAGON UND WALTER BENJAMIN**

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de  
Docteur ès lettres

par

**Anne Christine Bussard**

Directrice de thèse  
Prof. Dr. Edith Anna Kunz

Co-directrice de thèse  
Prof. Dr. Irene Weber Henking

Octobre 2016



# IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeurs de thèse :

Madame Edith Anna Kunz

Professeure boursière FNS, Faculté des lettres,  
Université de Lausanne

Madame Irene Weber Henking

Professeure, Faculté des lettres, Université de  
Lausanne

Membres du jury :

Monsieur Thomas Hunkeler

Professeur, Université de Fribourg

Monsieur Gérard Raulet

Professeur, Université Paris-Sorbonne, France

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

**MADAME ANNE CHRISTINE BUSSARD**

intitulée

**"Dieses seltsame Mischgebilde von Haus und Strasse"**  
Die Passage und ihre Darstellung bei  
Louis Aragon und Walter Benjamin

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 16 décembre 2016

  
Alain Boillat  
Doyen de la Faculté des lettres

## DANK

Ich danke meinen beiden *Directrices de thèse*, Frau Prof. Dr. Edith Anna Kunz und Frau Prof. Dr. Irene Weber Henking von der Université de Lausanne, für ihr geduldiges Lesen und ihre konstruktive Kritik an meiner Arbeit.

Mein Dank gilt auch den beiden Experten, Herrn Prof. Dr. Thomas Hunkeler von der Université de Fribourg und Herrn Prof. Dr. Gérard Raulet von der Université Paris-Sorbonne IV, für wertvolle Hinweise und Anregungen.

Das Forschungsprojekt „Interieur und Innerlichkeit. Zur Darstellung von Innenräumen in Literatur, bildender Kunst und Film, 1850 bis 1950“ unter der Leitung von Prof. Dr. Edith Anna Kunz, in dessen Rahmen die vorliegende Dissertation entstanden ist, wurde vom *Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF)* finanziert.

Ein Mobilitätsbeitrag des *SNF* und eine « Subvention égalité » der Université de Lausanne haben mir Forschungsaufenthalte in Paris und am *Walter Benjamin Archiv* der *Akademie der Künste* in Berlin ermöglicht.

Diesen Institutionen möchte ich an dieser Stelle für ihre finanziellen Beiträge danken.

Stephanie Uhlig gilt mein Dank fürs Korrekturlesen.

Ich danke meinen Eltern und Luis für ihre Unterstützung.





# INHALTSVERZEICHNIS

## 1. EINFÜHRUNG:

### VON LOUIS ARAGONS *PASSAGE DE L'OPÉRA* ZU WALTER BENJAMINS *PARISER PASSAGEN*..... 1

- 1.1. Die Passage bei Aragon und Benjamin..... 8
- 1.2. Formen der Darstellung von Zeit und Raum:  
„Raumgewordene Vergangenheit“ .....14
- 1.3. Benjamins *Passagen*(-werk) und *Le passage de l'Opéra*:  
Text-Konstellation(en) .....20

## 2. AQUARIUM, GLASSARG UND MAULWURFSGANG.

### DIE DARSTELLUNG DER *PASSAGE DE L'OPÉRA* ..... 29

- 2.1. Le passage de l'Opéra als Unterwasserwelt .....31
  - 2.1.1. « Toute la mer dans le passage » .....32
  - 2.1.2. Le passage de l'Opéra als „Menschen-Aquarium“ .....38
- 2.2. Le passage de l'Opéra als Zufluchtsort:  
Der Kult um die Vergänglichkeit und die Vergangenheit .....42
- 2.3. Le passage de l'Opéra als Geburtsort des Surrealismus.....48
- 2.4. Le passage de l'Opéra als mythologischer Raum.....56
  - 2.4.1. Benjamins *Passagen* als mythologische (Pariser Unter-)Welt.....67
- 2.5. « Le passage de l'Opéra onirique ». .....76
  - 2.5.1. Die Passage als Traum(-haus) bei Benjamin.....80

## 3. FLANEUR UND SAMMLER.

### DIE WAHRNEHMUNG DER *PASSAGE DE L'OPÉRA* ..... 91

- 3.1. Briefmarkenkunde: Das haptische Be-Greifen des Sammlers.....94
  - 3.1.1. Von Louis Aragons « marchand de timbres-poste » zu  
Walter Benjamins *Briefmarken-Handlung* ..... 102
- 3.2. Geführter Rundgang: Die dynamische Rezeption des Flaneurs..... 109
- 3.3. Le passage de l'Opéra *découvert*:  
Entdecken, enthüllen, erfinden oder Die Kunst, zu sehen..... 116
  - 3.3.1. « Ecrire l'œil à l'objectif » ..... 118
  - 3.3.2. « Don d'observation » ..... 130

## 4. SPUREN LOUIS ARAGONS IM FRÜHEN *PASSAGENWERK*..... 137

- 4.1. *Passagen*. Ein Gang durch (Text-)Raum und Zeit ..... 137
- 4.2. *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie*  
Über eine Titeländerung, die Geschichte schreibt..... 151
- 4.3. „Mir ist's als wär's im Traum“.  
Die Passage des Cosmoramas  
in Louis Aragons *Anicet ou le panorama. Roman*..... 161

<b>5. „ABGRENZUNG DER TENDENZ DIESER ARBEIT GEGEN ARAGON“?</b>	
<b>ZUR POSITIONIERUNG DES <i>PASSAGENWERKS</i> GEGENÜBER <i>LE PASSAGE DE L'OPÉRA</i> .....</b>	<b>173</b>
5.1. <i>Der Surrealismus.</i>	
„Prolegomena zur Passagenarbeit“ oder	
Ankündigung einer Neuorientierung .....	177
5.2. „Überwindung“ und „Verwertung“ des Surrealismus .....	184
5.3. Tiefseegetier und Warengewächse. Benjamins Passagenwelten.....	190
5.3.1. Natur im Glaskasten: Aquarium und Gewächshaus.....	194
5.3.2. „ ... wie das Blatt den ganzen Reichtum	
der empirischen Pflanzenwelt aus sich herausfaltet“:	
Die Passage als Urphänomen.....	203
<b>6. VOM AQUARIUM ZUM INTERIEUR. DIE PASSAGE ALS WOHNRAUM .....</b>	<b>213</b>
6.1. Raum- und Wohnformen .....	215
6.1.1. ‚Wohn-Räume‘ .....	219
a) Hohlformen: Matrix, Passage, Höhle, Gehäuse und Muschel.....	223
b) Urformen des Wohnens.....	226
6.1.2. ‚Zeit-Räume‘ .....	229
6.2. Verschränkung von Haus und Straße.....	235
<b>7. SCHLUSS:</b>	
<b>BILD, RAUM UND ZEIT – „ASPEKTE DER ZWEIFELHAFTIGKEIT DER PASSAGEN“ .....</b>	<b>245</b>
<b>8. LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>255</b>
8.1. Primärliteratur .....	255
8.2. Sekundärliteratur.....	258
<b>9. ANHANG .....</b>	<b>279</b>

# **1. EINFÜHRUNG: VON LOUIS ARAGONS *PASSAGE DE L'OPÉRA* ZU WALTER BENJAMINS *PARISER PASSAGEN***

Im Abstand von nur wenigen Jahren beschäftigen sich der französische Schriftsteller und Dichter Louis Aragon (1897-1982) und der deutsche Autor, Philosoph, Literaturkritiker und Übersetzer Walter Benjamin (1892-1940) mit der im 19. Jahrhundert auf gekommenen Architekturform der Passage. Im 1924 entstandenen ersten Teil seines surrealistischen Buches *Le paysan de Paris*<sup>1</sup> setzt sich Aragon mit der zwischen 1822 und 1823 erbauten Passage de l'Opéra<sup>2</sup> auseinander, die kurze Zeit später zerstört wird. Benjamin widmet sich in seinem *Passagenwerk*, das er 1927 unter Einfluss von Aragons *Le passage de l'Opéra* in Angriff nimmt<sup>3</sup> und an dem er bis zu seinem Tod 1940 arbeitet, den „Pariser Passagen“ als Kollektivum.

Dass Benjamin Aragons Text über die Passage de l'Opéra zum Anlass nimmt, eine eigene Arbeit über die Pariser Passagen zu schreiben, ist in der bisherigen Forschung hinlänglich bekannt, doch wird die Verbindung zwischen den beiden Autoren stets beiläufig abgehandelt.<sup>4</sup> Aragon erscheint darin höchstens als Anstoß für das

---

<sup>1</sup> *Le paysan de Paris* erscheint 1926. Doch bereits 1924 wird der in der Passage de l'Opéra angesiedelte erste Teil des Buches, *Le passage de l'Opéra*, in vier Folgen als Feuilleton in der *Revue européenne* publiziert. Siehe: *La Revue européenne*, hrsg. von Philippe Soupault, Paris: Editions du Sagittaire, Nr. 16, 1. 6. 1924, S. 32-50; Nr. 17, 1. 7. 1924, S. 30-52; Nr. 18, 1. 8. 1924, S. 75-95 und Nr. 19, 1. 9. 1924, S. 36-61.

<sup>2</sup> Die Passage de l'Opéra, in deren Schicksal sich die Geschichte ihres Bautyps spiegelt, wurde in den frühen Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts als Teil des Neubaus der *Académie Royale de Musique* erbaut, wo sie mit zwei parallelen Galerien – der im Juli 1822 eröffneten *Galerie de l'Horloge* (in Aragons Text « Galerie du Thermomètre ») und der im April 1823 erbauten *Galerie du Baromètre* – als zusätzlicher Zugang zu dem von François Debret errichteten und im August 1821 eingeweihten Opernhaus diente. Dieser Funktion hat sie auch ihren Namen zu verdanken. Als 1873 die Pariser Oper niederbrannte, verlor die Passage zwar ihren ursprünglichen Zweck, blieb aber weiterhin bestehen. Erst über fünfzig Jahre später besiegeln städtebauliche Neuerungen auch ihr Schicksal: Gut hundert Jahre alt, muss die Passage de l'Opéra 1925 dem Boulevard Haussmann weichen, wobei sie komplett zerstört wird (zur Geschichte der Passage de l'Opéra siehe: GEIST Johann Friedrich, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel-Verlag, 2. durchgesehene Aufl., 1978, S. 268-271).

<sup>3</sup> „Da steht an ihrem [= der Passagenarbeit] Beginn Aragon – der Paysan de Paris, von dem ich des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen mußte“, schreibt Benjamin 1935 an Theodor W. Adorno (siehe: BENJAMIN Walter, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. V: 1935-1937, 1999, S. 97).

<sup>4</sup> Siehe dazu z. B. BOLZ Norbert und WITTE Bernd (Hrsg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1984, BRÜGGEMANN Heinz, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in der Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover: Offizin-Verlag, 2002 oder MENNINGHAUS Winfried, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 sowie die Untersuchungen zu Benjamin und Aragon von DUPOUY Christine, *Passages – Aragon/Benjamin*, in: *Pleine Marge. Cahiers*

*Passagenwerk*. *Le passage de l'Opéra* aber, aus der er 1928 einige Auszüge übersetzt<sup>5</sup>, bestimmt Benjamins Annäherung an die Passage für längere Zeit und zwar, wie Brüggemann postuliert, nicht nur „in wahrnehmungstheoretischer und poetischer Hinsicht“, sondern auch für die „geschichtsphilosophische Konstruktion des 19. Jahrhunderts“, die Benjamin im späteren *Passagenwerk* auf die „Verwertung des Surrealismus – und damit [dessen] Aufhebung“ gründen will.<sup>6</sup>

Aragons Einfluss auf Benjamins *Passagenwerk* belegt die Forschung vorwiegend anhand von Briefzeugnissen und biographischen Erfahrungen.<sup>7</sup> Für die vorliegende Studie habe ich einen anderen Ausgangspunkt gewählt: Das Verhältnis des *Passagenwerks* zu *Le passage de l'Opéra*, das sich „zwischen den Extremen einer emphatischen Annäherung und einer angestregten Distanzierung“<sup>8</sup> bewegt, will ich am Text selbst untersuchen. An der Darstellung des gemeinsamen Gegenstandes will ich die Rolle aufzeigen, die Aragon für Benjamins Arbeit über die Pariser Passagen spielt: an der Passage.

Wenn ich in meiner Untersuchung von den ‚surrealistischen Anfängen‘ des *Passagenwerks* spreche und auf surrealistische Elemente, Bilder und Formen in Benjamins Texten verweise, so bezieht sich das Adjektiv ‚surrealistisch‘ immer auf die Poetik Aragons, auf die Traum- und Phantasiewelt, die dieser in der *Passage de l'Opéra* entdeckt.<sup>9</sup> Aragon, dessen « *surréalité* » eine „Verschmelzung von Gegenstand und

---

*de littérature, d'arts plastiques et de critique*, Paris: Editions Peeters, Nr. 14, Dezember 1991, S. 41-57 und PONZI Mauro, Mythos der Moderne: Benjamin und Aragon, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongress 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 2, 1999, S. 1118-1134 oder auch die Biographie von PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris: Klincksieck, 2006 sowie das Portät von RAULET Gérard, *Walter Benjamin*, Paris: Editions Ellipses, 2000.

<sup>5</sup> Am 8. und 15. Juni 1928 erscheinen unter dem Titel *Don Juan und der Schuhputzer. Briefmarken. Damentoilette. Café Certâ* einige von Benjamin übersetzte Auszüge aus *Le passage de l'Opéra* in der von Willy Haas im Rowohlt Verlag herausgegebenen Wochenschrift *Die literarische Welt*.

<sup>6</sup> Siehe: OPITZ Michael und WIZISLA Erdmut (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, 2000, S. 577.

<sup>7</sup> Siehe dazu z. B.: BOLZ und WITTE (Hrsg.), *Passagen* (1984), BRÜGGEMANN, *Architekturen des Augenblicks* (2002) oder MENNINGHAUS, *Schwellenkunde* (1986).

<sup>8</sup> FÜRNKÄS Josef, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988, S. 92.

<sup>9</sup> Die Bezeichnung ‚Surrealismus‘ umfasst in meiner Studie also nicht die gesamte Spannweite dieser künstlerischen Avantgarde-Bewegung, sondern meint nur das surrealistische Werk Aragons, das ausnahmslos in den Zwanzigerjahren entstand. Denn Benjamin interessiert sich – zumindest in jener Auseinandersetzung mit dem (frühen) Surrealismus, die im *Passagenwerk* zu verfolgen ist – fast ausschließlich für Aragon. So bedeutet ‚surrealistisch‘ in Bezug auf seine Passagentexte eine bestimmte

Psyché, Objekt und Subjekt, Realität und Traum“ auszeichnet<sup>10</sup>, ist die Referenz für Benjamins eigene Versuche über das Wunderbare und Traumhafte der Passagen.<sup>11</sup> Während das Interesse anderer Surrealisten – insbesondere André Bretons, des Verfassers des *Manifeste du surréalisme* (1924) und anerkannten Führers der Bewegung, der in Benjamins Schriften auch seinen Platz hat<sup>12</sup> – vor allem psychologischen und parapsychologischen Phänomenen gilt, sucht Aragon Auge und Phantasie für die banalen, vulgären und barbarischen Gegenstände der modernen, großstädtischen Lebenskultur zu öffnen.<sup>13</sup> Dieser Blick für das Unspektakuläre und Unscheinbare macht Aragon – der mit *Une vague de rêves* (1924) ebenfalls ein surrealistisches ‚Manifest‘ schreibt – für Benjamin besonders interessant.<sup>14</sup>

---

Wahrnehmung und Darstellung, die Benjamin bei diesem entlehnt und die sich an Begriffen wie Durchdringung, Verschränkung und Vermischung orientiert. Im Zentrum dieses Surrealismus steht eine einzigartige Raumerfahrung, deren Merkmal die Auflösung von physischen wie psychischen Grenzen darstellt: Außen und Innen, Traum/Phantasie und Realität, Schlaf und Wachen, Bewusstsein und Unbewusstsein, Objekt und Subjekt, Vergangenheit und Gegenwart greifen ineinander, überlappen sich und verschmelzen miteinander.

<sup>10</sup> Vgl. dazu: FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 62.

<sup>11</sup> „Als im Jahr 1926 Aragons *Le Paysan de Paris* erscheint, zeigt sich, daß es für diese halluzinativen Exerzitien ausgezeichnete Orte, Heterotopien gibt: abgeschiedene urbane Räume für die Fauna der Phantasie und das Leben der Bilder, die glasgedeckten Galerien in der Gegend der *Grands Boulevards*, die Passagen, des Tageslichts beraubte, in ein abgrundtiefes Meergrün getauchte Gänge, beständig vom Meßband der Modernisierung bedrohte Illusions- und Kulissenwelten veralteter Gewerbe und Zerstreuungen“, schreibt Brüggemann über die „halluzinativ-poetische Praxis“, die Benjamin in seinen frühen Passagentexten betreibt (in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. II, S. 576-577).

<sup>12</sup> Siehe dazu insbesondere den Aufsatz *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* von 1929.

<sup>13</sup> Siehe dazu: FÜRNKÄS Josef, Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin, in: *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne*. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, 28. Dezember 1990 bis 28. April 1991, Gießen: Anabas-Verlag, 1990, S. 116.

<sup>14</sup> Über dieses weniger bekannte ‚Manifest‘, das Aragon im selben Jahr verfasst wie Breton sein berühmtes *Manifeste du surréalisme*, schreibt Marie-Thérèse Eychart: « Si l'ouvrage n'a pas l'ampleur ni l'ambition de celui de Breton, il n'en est pas moins un jalon fondamental dans la définition du surréalisme, de ses origines, de ses expériences et des valeurs qu'il défend. » Wenn sie anfügt: « L'emportement lyrique de l'écriture, son caractère passionné, la précipitation des images ne doivent pas occulter le sérieux de la réflexion théorique de l'auteur » und postuliert *Une vague de rêves* « [au-delà] même de la magnificence lyrique de l'écriture, [...] porte témoignage », so reiht sie diesen Text nicht nur in die (Literatur-)Geschichte des Surrealismus ein, die Aragons poetisches Manifest nicht selten unterschlägt, sondern ruft mit dem Verweis auf das Lyrische, das Leidenschaftliche und die sich überlagernden, ineinandergreifenden Bilder zugleich jene Elemente am Surrealismus auf, die Benjamins Faszination an dieser Bewegung wecken (siehe dazu das Nachwort in: ARAGON Louis, *Une vague de rêves* [1924], Paris: Editions Seghers, 1990, S. 41 und S. 44). In den späteren Schriften, in denen Benjamin aus der ästhetischen Dingwelt des 19. Jahrhunderts eine Geschichtsphilosophie entwickelt, spielt zwar auch das für die surrealistische Bewegung wichtige Unbewusste eine wesentliche Rolle. Doch folgt das im *Passagenwerk* angewandte Verfahren, anders als etwa bei Breton, keinem psychologischen oder gar psychoanalytischen Ansatz. Die Psychoanalyse kommt in der Deutung von Träumen, die laut Benjamin zur historischen Erkenntnis führt, einzig über den Umweg einer Begrifflichkeit vor, welche nur deren Vokabular, nicht aber deren Vorgehen übernimmt.

Über Benjamin und den Surrealismus gibt es zahlreiche Studien.<sup>15</sup> Doch kaum eine davon setzt sich mit Louis Aragon auseinander. Obwohl es offenbar gerade dessen Texte sind, die Benjamin überhaupt auf den Surrealismus aufmerksam machen<sup>16</sup> und sich daraufhin stark auf sein eigenes Schreiben auswirken, gehen die Untersuchungen zu Benjamin und dem Surrealismus nicht von der Verbindung zu Aragon aus. Stattdessen konzentrieren sie sich fast ausschließlich auf die Surrealismus-Kritik, die Benjamin besonders im nach der französischen Avantgarde-Bewegung benannten Aufsatz *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929) übt. Die Texte, über die Benjamin schreibt oder deren Lektüre zu einer Auseinandersetzung mit dem Surrealismus führen, finden kaum Beachtung, und auch von den Surrealisten selbst ist, mit Ausnahme von André Breton, eher selten die Rede. Noch weniger scheinen Benjamins eigene Texte dieser Zeit ins Blickfeld der Untersuchungen zu gelangen. So interessiert sich denn die bisherige Forschung auch nur in geringem Maße für die Textformen, die Benjamin im Paris der Zwanzigerjahre findet.<sup>17</sup> Einzig auf die „surrealistische Form“ der *Einbahnstraße* (1928) wird ab und zu hingewiesen – zum ersten Mal von Ernst Bloch, der noch im Erscheinungsjahr schreibt, dieses Buch habe „jene Fülle von Verkoppelungen gedanklich, welche von Max Ernst bis Cocteau den Surrealismus ausmach[e]“.<sup>18</sup> Eine Verbindung zum *Passagenwerk* erscheint, wenn überhaupt, meist ex-negativo: als Abwendung vom Surrealismus.

Doch obschon die Untersuchungen zu Benjamins Verhältnis zum Surrealismus ihr Interesse nicht in erster Linie auf die Texte Aragons richten, und eine Monographie zur Verbindung der beiden Autoren bis dahin überhaupt fehlt, weisen dennoch zahlreiche

---

<sup>15</sup> Siehe zum Beispiel: COHEN Margaret, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993; LÖWY Michael, Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un échantement révolutionnaire, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris: Europe, Jg. 74, Nr. 804, April 1996, S. 79-90; BÄUERL Carsten, *Zwischen Rausch und Kritik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, Bd. I: *Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille und Benjamin*, 2003, S. 368-399 oder MAEDING Linda, Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption, in: *Revista de Filología Alemana*, Madrid: Publicaciones Universidad complutense de Madrid, Bd. 20, 2012, S. 11-28.

<sup>16</sup> „Während ich mit meinen Bemühungen und Interessen in Deutschland unter den Menschen meiner Generation mich ganz isoliert fühle, gibt es in Frankreich einzelne Erscheinungen – als Schriftsteller Giraudoux und besonders Aragon – als Bewegung den Surréalismus, in denen ich am Werk sehe, was auch mich beschäftigt“, schreibt Benjamin am 5. 6. 1927 an Hugo von Hofmannsthal (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 259).

<sup>17</sup> Vgl. dazu: *ebenda*.

<sup>18</sup> BLOCH Ernst, *Revueform in der Philosophie* [1928], in: ders., *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, erweiterte Ausgabe, Bd. 4: *Erbschaft dieser Zeit* [1935], 1962, S. 370.

Benjamin-Forscher auf eine vorhandene Beziehung hin: Sie nennen entweder Benjamins Übersetzung von *Le passage de l'Opéra* oder zitieren einen Ausschnitt aus jenem Brief, in dem Benjamin selber angibt, dass am Beginn seiner Passagenarbeit Aragon stehe<sup>19</sup>. Nur selten aber wird der Versuch unternommen, Aragon und Benjamin auch auf der Ebene ihrer Texte zusammenzubringen.

Einige wenige Aufsätze, so beispielsweise Christine Dupouys *Passages – Aragon/Benjamin* (1991) oder Mauro Ponzis *Mythos der Moderne: Benjamin und Aragon* (1992), liefern zwar Ansätze zu einer vergleichenden Lektüre, verbleiben aber bei der Feststellung einiger Gemeinsamkeiten, ohne sich auf eine vertiefte Analyse einzulassen. So hebt Ponzi vor allem die Parallele in einem „formalen und technisch-kompositorischen Gesichtspunkt“ der beiden Texte hervor, indem er darauf hinweist, dass sowohl *Le paysan de Paris* wie auch das *Passagenwerk* auf dem „Prinzip der Montage heterogener Materialien“ beruhe.<sup>20</sup> Was den Inhalt und die Methode betrifft, verweist auch er auf jene Stellen, an denen Benjamin eine Surrealismus-Kritik betreibt und sich von Aragon entfernen will. Dupouy findet in ihrer Untersuchung ausgehend von den Passagen zwar zahlreiche Verbindungen, doch stellt sie diese, auf gemeinsame Gegenstände hinweisend, lose nebeneinander.<sup>21</sup>

Von zahlreichen Spuren Aragons, die in Benjamins Werk zu finden seien, spricht Anne Roche. In *Le paysan de Berlin: « Le paysan de Paris » lu par Walter Benjamin* (2002) untersucht sie den Einfluss von Aragons Text auf Benjamins Schreiben. Dabei stellt sie nicht nur fest, dass man bei Benjamin vergeblich nach einer systematischen Analyse des *Paysan de Paris* suche, dafür aber vielfache Spuren eines dauerhaften Einflusses finde, der besonders in der *Einbahnstraße* zu spüren sei und auch im *Passagenwerk* weiterhin bestehe<sup>22</sup>, sondern zeigt auch auf, dass sich das Verhältnis zu Aragon vom einen zum anderen Werk verändert: « [Si], dans *Sens Unique*, Benjamin est fasciné par Aragon, dans *Le Livre des Passages*, le rapport à Aragon s'est transformé dans un sens critique. »<sup>23</sup> Allerdings lässt Roche dabei den an *Le passage de l'Opéra* angelehnten Anfang von Benjamins Arbeit über die Passagen außer Acht.

---

<sup>19</sup> Siehe dazu die Fußnote 3 auf Seite 1.

<sup>20</sup> PONZI Mauro, *Mythos der Moderne: Benjamin und Aragon*, S. 1121.

<sup>21</sup> Siehe: DUPOUY Christine, *Passages – Aragon/Benjamin*, S. 41-57.

<sup>22</sup> Vgl.: ROCHE Anne, *Le paysan de Berlin: « Le Paysan de Paris » lu par Walter Benjamin*, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, Nr. 8, 2002, S. 179.

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 185.



Auf Spurensuche begibt sich auch Jacques Leenhardt. Ausgehend von der Passage als philosophischer Metapher benennt sein kurzer Artikel *Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon* (1986) jene Punkte, an denen Benjamin sich durch Abgrenzung an Aragon orientiert. Dabei weist er weniger auf den Gegensatz in methodologischer Hinsicht hin, als dass er auf eine unterschiedliche zeitliche Ausrichtung der beiden Texte aufmerksam macht: Benjamin wolle eine Kritik des 19. Jahrhunderts schreiben, während der *Paysan de Paris* eine Kritik des 20. Jahrhunderts darstelle.<sup>24</sup>

Eine ausführlichere und zugleich offenere Analyse, die viele unterschiedliche Aspekte berücksichtigt, findet sich hingegen in Josef Fürnkäs' *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen* (1988).<sup>25</sup> Neben *Le paysan de Paris* rückt bei Fürnkäs auch Aragons erster Roman ins Blickfeld: *Anicet ou le panorama. Roman* (1921), in dem eine Passagenszene vorkommt, an die Benjamins erste Entwürfe zu den Pariser Passagen zuallererst erinnern. Nimmt Fürnkäs bereits diese doppelte Verbindung zu Aragon über nicht nur einen, sondern zwei seiner Texte wahr, erkennt er darüber hinaus auch die erstaunliche Nähe der beiden Autoren auf einer poetischen Ebene ihrer Texte.

Einen Schritt weiter (zurück) geht Fürnkäs auch in Benjamins Arbeit: Indem er den ersten Text(-entwurf) *Passagen* eingehender betrachtet, bezieht er eine frühe Arbeitsphase am *Passagenwerk* in seine Untersuchung ein, die bei Rolf Tiedemann, der Benjamins aus vielen Fragmenten bestehende Studie 1982, mehr als vierzig Jahre nach dessen Tod, unter dem Titel *Das Passagen-Werk*<sup>26</sup> herausgibt, ganz am Ende der

---

<sup>24</sup> LEENHARDT Jacques, *Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon*, in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 170-171.

<sup>25</sup> Auch in seinen Aufsätzen *Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin* (1990) und *Benjamin und die Philatelie. Medienästhetik im Kleinen* (1992) finden sich Überlegungen zu beiden Autoren. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei dem Interesse Benjamins an Aragon und dessen Surrealismus.

<sup>26</sup> Diesen vom Herausgeber gewählten Titel bezeichnet Michael Diers als „arge Verhunzung“, wofür er gleich drei Gründe anbringt: der bestimmte Artikel, der in keinem von Benjamin gewählten Buchtitel vorkommt; der Begriff des ‚Werks‘ wegen der fehlenden Vollendung von Benjamins Fragment gebliebener „Passagenarbeit“, wie dieser sein Projekt bezeichnet und so nicht Vollendung, sondern Entstehung signalisiert (siehe dazu z. B. BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 472 und Bd. IV, S. 358); und schließlich der Bindestrich, der das Fragment „umbringt“, um an seine Stelle das neudeutsche „Groß-Buch“ zu setzen (Vgl.: DIERS Michael, *Kurztitelaufnahme – Eine Anzeige der Passagen-Arbeit*, in: *Die Aktion. Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus, Nr. 6, Heft 30/31: Allerneueste Vergangenheit. Walter Benjamins „Passagen-Werk“, November 1984, S. 405-410). In der vorliegenden Arbeit setze ich den Bindestrich dann, wenn das von Tiedemann herausgegebene Buch als Zitierort gemeint ist. Verweise ich hingegen auf die Texte, die Benjamin – in Fragmentform und als

Edition stehend, beinahe Anhangcharakter bekommt. Ein Großteil der Benjamin-Forschung behandelt die ältesten Texte und Textfragmente im Umkreis der Pariser Passagen denn auch als verworfene Notizen, die keinen Zusammenhang mit dem „eigentlichen“ *Passagenwerk* aufweisen – jenem Teil, den Tiedemann unter dem Titel *Aufzeichnungen und Materialien*<sup>27</sup> veröffentlicht. Doch nur wenn man bei diesen frühen Texten ansetzt und auch den ersten Entwurf über die Pariser Passagen berücksichtigt, von dem Gérard Raulet sagt, er trage « la marque irrécusable du *Paysan de Paris* d'Aragon »<sup>28</sup>, lässt sich die Entwicklung von Benjamins Arbeit verfolgen und damit auch bestimmen, welche Rolle Aragons Text für das gesamte *Passagenwerk* spielt.

---

unfertige Aufzeichnung – hinterlassen hat und auf die ich mich in meiner Untersuchung beziehe, lasse ich den Bindestrich weg. Die Wahl des ‚richtigen‘ Titels für Benjamins Untersuchung erweist sich im Übrigen nicht erst für Tiedemann als problematisch. Benjamin selbst ändert den Titel im Laufe seiner langen Auseinandersetzung mit dem Projekt über die Pariser Passagen mehrmals. Wie, aus welchen Gründen und mit welchen Konsequenzen zeige ich, zumindest ansatzweise, auf S. 151 ff.

<sup>27</sup> Tiedemann unterteilt das Material, das Benjamin in dreizehn Jahren gesammelt, arrangiert und kommentiert, dabei immer wieder überarbeitet, mehrfach neu geordnet, aber nie zu einem fertigen Text abgeschlossen hat – Zitate, interpretierende Kommentare, Literaturhinweise, theoretische und methodische Reflexionen, programmatische Notizen, Fragen, etc. – in drei Teile: Den wahrscheinlich ältesten dieser drei Teile bilden die von Tiedemann so benannten und mit Siglen versehenen *Ersten Notizen* (*Pariser Passagen I*), die Benjamin in einer ersten Arbeitsphase von Mitte 1927 bis zur Erkenntnis einer nötigen Neuorientierung und dem darauffolgenden Abbruch Ende 1929 oder Anfang 1930 verfasst und auf deren Grundlage die Entwürfe der *Pariser Passagen II* (1928-1929) entstehen. Diese *Pariser Passagen II* bilden zusammen mit dem frühesten Textentwurf, *Passagen* (Sommer oder Herbst 1927), und dem einzigen abgeschlossenen Text aus dieser ersten Phase, *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau* (1928 oder 1929), den zweiten, ebenfalls vom Herausgeber betitelten Teil *Frühe Entwürfe*. Der dritte Teil schließlich sind die von Benjamin selbst nach Themen und Gegenständen geordneten Konvolute der *Aufzeichnungen und Materialien* aus einer zweiten Phase seiner Arbeit am *Passagenwerk*, die die Zeit möglicherweise bereits ab Herbst oder Winter 1928 bis Ende 1929 – als der ursprüngliche Plan der Arbeit erweitert und modifiziert wird – und nachweislich von der Wiederaufnahme Anfang 1934 bis zu Benjamins Flucht aus Paris und seinem Tod im Juni 1940 umfasst. Über diesen dritten und jüngsten Teil, der im *Passagen-Werk* an erster Stelle abgedruckt ist und der die Fragmente des „eigentlichen“ *Passagenwerks* enthält, schreibt Tiedemann, er sei der „wichtigste, auch äußerlich umfangreichste Teil des Bandes“ und „dasjenige Manuskript, das stets gemeint ist, wenn in Briefen Benjamins vom *Passagenmanuskript*, von den *Passagenpapieren* oder den *Passagen-Studien* gesprochen wird. Ihm gegenüber sind die *Ersten Notizen* und die *Frühen Entwürfe* [...] als eine Art Anhang zu betrachten“ (siehe: BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk* [1927-1929 und 1934-1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. V, Teil 2, 1982, S. 12 und S. 1074; zur Entstehungsgeschichte siehe: *ebd.*, S. 1081-1205).

<sup>28</sup> RAULET Gérard, *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris: Aubier, 1997, S. 98.

### 1.1. Die Passage bei Aragon und Benjamin

Als Aragon Mitte der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts *Le passage de l'Opéra* verfasst, befindet sich die Architekturform der Passage bereits wieder im Verfall. Gerade das Ende dieses urbanen Raumes aber steht im Zentrum seiner literarischen Auseinandersetzung mit der historischen Passage, die im Jahr darauf abgerissen wird.<sup>29</sup> Aragon beschäftigt sich mit einem dem Tod geweihten Raum, dem er mit seinem Text ein Denkmal setzt.<sup>30</sup> Im schwachen Dämmer des ausgesperrten Tageslichts bietet die abseits des öffentlichen Interesses liegende und dadurch schon beinahe in Vergessenheit geratene Passage veralteten, aus der Mode und außer Gebrauch gekommenen Gegenständen und Lebensweisen Zuflucht. Die für zeitgenössische Begriffe Skurriles offenbarende Passage de l'Opéra wird zu einem poetischen Visionsraum, in dem sich eine Traum- und Phantasiewelt entfaltet, in der unbekannt gewordene Dinge und Formen die sonderbarsten Verbindungen mit einer dem Betrachter bekannten Welt eingehen. Dass die fremdgewordene Welt der Passagen sich jedoch nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich von der Außenwelt des modernen Paris entfernt, lässt sich auf anschauliche Weise an einem kleinen Detail erkennen, das Benjamin in seiner Arbeit über die Pariser Passagen erwähnt: „Vor dem Eingang der Passage ein Briefkasten: eine letzte Gelegenheit, der Welt, die man verläßt, ein Zeichen zu geben.“<sup>31</sup> Die Existenz eines Briefkastens verweist auf die Entfernung zwischen den beiden Welten<sup>32</sup>, zeigt aber zugleich auch, dass diese nicht gänzlich voneinander getrennt sind. Zwischen dem alten und dem neuen Paris besteht eine Verbindung – vielleicht wie jene Korrespondenzen, „die zwischen der Welt der

---

<sup>29</sup> An den Rand einer Notiz zum *Passagenwerk* schreibt Benjamin über die Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Eine Bemerkung von Aragon zitieren, die das Zentrum der Fragen ausmacht: Daß die Passagen das was sie uns hier sind dadurch sind, daß sie (an sich) nicht mehr sind“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1214 Ms 1126v).

<sup>30</sup> Benjamin wird diesen Text, zu einem Zeitpunkt als die Passage de l'Opéra bereits nicht mehr existiert, als „Nachruf“ lesen, während er seine eigene, einige Jahre später entstandene Arbeit über die Pariser Passagen als „Leichenschau“ betrachtet: „Auf diese Passage hält im ‚Paysan de Paris‘ Aragon den bewegtesten Nachruf, der je von einem Mann der Mutter seines Sohnes ist gehalten worden. Dort soll man ihn nachlesen, hier aber nicht mehr als eine Physiologie, und, um es rund heraus zu sagen, einen Sektionsbefund dieser geheimnisvollsten abgestorbensten Partien der Hauptstadt Europas erwarten“ (*ebd.*, S. 1057 <h<sup>o</sup>, 1>).

<sup>31</sup> *Ebd.*, S. 141 [C 3, 2]. Siehe auch: *ebd.*, S. 140 [C 2, a 6].

<sup>32</sup> Den Eindruck einer großen räumlichen Entfernung der Passageninnenwelt erweckt auch Siegfried Kracauer, wenn er in einem Text über die Lindenpassage in Berlin von einer Verbannung von Unerwünschtem „ins innere Sibirien der Passage“ spricht (KRACAUER Siegfried, Abschied von der Lindenpassage [1930], in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977, S. 331).

modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie [...] spielen“<sup>33</sup>. Diesen Beziehungen und Affinitäten zwischen unterschiedlichen Epochen spürt Aragon in seinem surrealistischen Text nach. In seinem literarischen Paris überlagern sich die Symbole einer neuen und einer alten Welt, wird die Verschränkung zwischen Moderne und Archaik darin sichtbar, dass die alte Welt der Passagen mit einem mythologischen Bild überblendet wird: Während auf den neuen Grands Boulevards eine moderne Zeit anbricht, bewahrt die Passage de l'Opéra nicht nur die Erinnerung an das vergangene 19. Jahrhundert, sondern ist zugleich der Zugang zu einer mythologischen Welt, die das Bild einer von archaischen Totengöttern bewohnten Unterwelt mit modernen Götterfiguren verbindet, die im urbanen Raum des beginnenden 20. Jahrhunderts entstehen.

Während Aragon also die von ihm beschriebene Passage zum Schauplatz eines veralteten, verträumten und mythologischen, aber erlebten Paris macht, erblickt Benjamin diese Welt nur noch durch Aragons Text. Seine Beschäftigung mit den Passagen geschieht in einem Moment, da deren Zeit unweigerlich vorbei ist. Benjamin kennt nur noch traurige Ruinen einzelner längst vergessener Galerien, die unter trübem Glas und zwischen rostigem Eisen gleichsam ihren eigenen Untergang ausstellen. Mit dieser Ausgangssituation seiner Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen hängt es zusammen, dass Benjamin nicht, wie Aragon, das Bild einer spezifischen Passage zeichnet, sondern die Passage als Typus zu seinem Gegenstand macht, den er anhand exemplarischer Modelle inszeniert.

Die Beschäftigung mit einem Raumtypus führt dazu, dass Benjamin sich in seiner Arbeit nicht nur für die Passagen selbst, sondern auch für deren Epoche interessiert: das 19. Jahrhundert mit seinen sozialen, baulichen, ökonomischen und technischen Entwicklungen. So ist die Passage nur eines von vielen Themen des *Passagenwerks*. „Eine Art Themenkatalog“ sei den *Ersten Notizen* zu entnehmen, schreibt Tiedemann und weist dabei auf den peripheren Platz hin, der der Passage in den über tausend Seiten von Benjamins *Opus magnum* zukommt: In den *Ersten Notizen* ist die Rede „von Straßen und Warenhäusern, von Panoramen, Weltausstellungen und Beleuchtungsarten, von Mode, Reklame und Prostitution, vom Sammler, vom Flaneur, und vom

---

<sup>33</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 576 [N 2 a, 1].

Spieler, von der Langeweile. Die Passagen selber sind da nur ein Thema neben vielen“.<sup>34</sup> Tatsächlich bezieht sich nur ein kleiner Teil der Texte aus dem *Passagenwerk* – in früheren Entwürfen ausformuliert, später in Form von mehr oder weniger isoliert stehenden Zitaten aus verschiedenen Konvoluten – konkret auf die Passage.<sup>35</sup> Doch so wenig Raum die Passage letztlich auf dem Papier einnimmt, so wichtig ist sie für die Konzeption von Benjamins Studie, dessen Themen und Aspekte alle auf die Untersuchungen zu den Passagen zurückgehen:

A topic of great prominence in *The Arcades Project* is that of architecture, its materials, developments, and debates. In one sense, indeed, Walter Benjamin's whole mature work stands under an architectural image: in the empty, transparent volume of the arcade or *Passage*, architecture is factually and figuratively present in Benjamin's work. Around its hollow core, he crystalizes a central cluster of themes: the interrelations between built spaces, the unconscious figurative processes of dreams, and the multiple temporalities that the historian confronts in writing the history of the city and its culture.<sup>36</sup>

Im ersten Abschnitt des Exposés *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1935), das als Plan für die gesamte Arbeit zu verstehen ist, deutet Benjamin die Passage historisch als „Vorläufer der Warenhäuser“, individual-psychologisch als konstruktive Entsprechung des „Unterbewusstseins“ und kollektiv-psychologisch als Verwirklichung eines „uralte[n] Wunschsymbols“, des „Schlaraffenland[es]“.<sup>37</sup> Diese verschiedenen Deutungsansätze kündigen die unterschiedlichen Inszenierungen der Passage in Benjamins Studie an: Der Passagenraum wird zur Grundlage einer Analyse des Kollektibewusstseins, wird als Traumbild der Masse entschlüsselt und als Bild der

---

<sup>34</sup> Siehe: *ebd.*, S. 15. Einen Themenkatalog für seine Arbeit bildet auch die von Benjamin erstellte Übersicht über die verschiedenen Konvolute (*ebd.*, S. 81-82), die die umfangreiche Zitatensammlung thematisch sortieren.

<sup>35</sup> Die Tatsache, dass die Passagen, der ursprüngliche Gegenstand von Benjamins Untersuchung, quantitativ immer unwichtiger werden, bis sie nur noch einer unter vielen Gegenständen sind und keineswegs einen Großteil des Materials ausmachen, stellt einen weiteren Diskussionspunkt in der Kontroverse um den von Tiedemann gewählten Titel dar: *Das Passagen-Werk* unterschlägt nicht nur die Form, sondern gibt auch keine zutreffende Information über die Vielfalt der behandelten Gegenstände und Themen.

<sup>36</sup> MILLER Tyrus, 'Glass before its time, premature iron': architecture, temporality and dream in Benjamin's "Arcades Project", in: *Walter Benjamin and "The Arcades Project"*, hrsg. von Beatrice Hanssen, London/New York: continuum, 2006, S. 240.

<sup>37</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 45-47. Vgl. dazu auch: SCHÖTTKER Detlev, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999, S. 209.

Geschichte eingesetzt. In all diesen Inszenierungen erscheint die Passage als Übergangsbereich nicht nur in einem räumlichen Sinn, wie Rendell festhält:

In Benjamin's methodology, the arcades occupied a threshold position in space, time and consciousness: internal and external, past and present, dream and awakening. The arcade is at once a public and a private place, a momentary constellation of past, present and future, as well as a dream landscape composed of everyday matter.<sup>38</sup>

Damit zeigt Rendell die Begriffsvielfalt der Passage auf, die Benjamin wie im Übrigen auch Aragon in seinem Text entfaltet. Bei beiden Autoren tritt die Passage als Raum ebenso wie als Metapher und Symbol auf. Stellt Aragon die Passage als (Menschen-) Aquarium, Maulwurfsgang, Glassarg, Traumland und Kultort sowie als Schattenreich und Olymp dar, inszeniert Benjamin sie in ähnlicher Weise als aquatische Landschaft, Traumhaus und (mythologische) Unterwelt. Darüber hinaus stellt Benjamin die Passage auch als Feenpalast oder Feengrotte, Höhle, Tempel des Warenkapitals, Wohnraum, Salon und Boudoir sowie als Geschichtsraum dar. Dabei bringt er sie immer wieder mit anderen Architekturformen des 19. Jahrhunderts in Beziehung: mit dem privaten Interieur, dem Aquarium und dem Gewächshaus.

Während Aragon sich in seinen Beschreibungen der Passage auf symbolische Bilder bezieht, die inspiriert sind von ihrer Architektur und Lage, gehen Benjamins Darstellungen zusätzlich zu diesen Kriterien auch auf die Funktion sowie auf die Entwicklungsgeschichte der Passagenarchitektur zurück. Dabei messen beide Autoren der räumlichen Darstellung eine besondere Bedeutung zu: Wie Aragon – der räumliche, beziehungsweise räumlich konnotierte oder im Raum verortbare Bilder aufruft – inszeniert auch Benjamin die Elemente, derer er sich zur Darstellung der Passage bedient, ausschließlich in räumlicher Form, und zwar auch da, wo er für seine Inszenierungen auf grundsätzlich nicht-räumliche Komponenten zurückgreift: auf „Traum“, „Mythologie“ und „Geschichte“.

---

<sup>38</sup> RENDELL Jane, Thresholds, Passages and Surfaces: Touching, Passing and Seeing in the Burlington Arcade, in: *The Optic of Walter Benjamin*, hrsg. von Alex Coles, London: Black Dog Publishing Limited, 1999, S. 171.

Fast alle Räume, als die die Passage in den ausgewählten Texten dargestellt wird, sind auf die eine oder andere Weise Wohnräume: eine Wohnung des Kollektivs, ein Zuhause für Pflanzen und Fische, eine Unterkunft für Waren und andere Dinge, ein Reich der Götter, ein Unterschlupf für Mythen, ein Domizil für Träume und Geschichte(n). Wie weit insbesondere Benjamin den Begriff des Wohnens fasst, zeigen als ‚Wohnformen‘ inszenierte Hohlformen, die alle eine Verbindung zur Passage aufweisen: die Matrix, die Höhle, das Gehäuse und die Muschel.

Ein bestimmter Wohnraum allerdings, mit dem Benjamin den Passagenraum bevorzugt in Verbindung bringt, unterscheidet sich von anderen Benjaminschen Beispielen für ‚bewohnte‘ Räume: Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Passagen ihre Blütezeit erleben, kommt unter der Regierung Louis-Philippes das private Interieur auf. Seine Überlegungen zum bürgerlichen Wohnraum beschränken sich aber nicht nur auf diesen Zeitraum, sondern umfassen die historische Entwicklung des privaten Interieurs über die Jahrhundertgrenze hinaus, bis hin zur Bewegung des Neuen Bauens, die mit den alten Traditionen bricht. Von den modernen luft- und lichtdurchlässigen Wohnungen des beginnenden 20. Jahrhunderts schlägt Benjamin einen Bogen zurück zur Glas- und Eisen-Architektur des 19. Jahrhunderts, indem er die neuen Wohnformen mit den filigranen Gebilden der Passagenarchitektur in Verbindung bringt.

Da das Interieur sowohl architektonisch wie auch kulturgeschichtlich als Innen- und Wohnraum konzipiert ist, stützt sich die Darstellung der Passage als Interieur nicht allein auf bildliche und funktionale Gemeinsamkeiten oder auf symbolische Bedeutungen, wie dies für die meisten anderen Passagenbilder Benjamins der Fall ist. Ausnahmen bilden einzig die Inszenierung als Traum(-haus), die auf mehrere unterschiedliche Komponenten der Passage zurückgeht, sowie die Darstellungen als Gewächshaus und als Aquarium. Letztere gehen zwar, wie ich in verschiedenen Zusammenhängen zeigen werde, sehr wohl von einer bildlichen Verwandtschaft zur Passage aus. Darüber hinaus erweisen sich aber die Passage, das Gewächshaus und das Aquarium auch aus einer architekturhistorischen Perspektive – mit den Worten Benjamins gesprochen – zu „ein und [der]selben Sippe“<sup>39</sup> gehörend: Alle drei sind Vertreter der im 19. Jahrhundert entstandenen Glas- und Eisenkonstruktionen.

---

<sup>39</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1044 <a°, 1>.

Durch die Konstellation dieser miteinander verknüpften Raumkonzepte, die meine Untersuchung von der bisherigen Forschung abgrenzt, kann der bauliche wie entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang zwischen der Passage und dem Interieur aufgezeigt werden: An der Geschichte des Aquariums, das in den 1860er Jahren in Form von öffentlichen Grottenaquarien erstmals einen Einblick in die bisher unbekannte Tiefseewelt gewährt, und gegen Ende des Jahrhunderts als „See im Glase“ in die bürgerlichen Wohnzimmer Einzug hält, lässt sich aus raumhistorischer Sicht die Entwicklung des großen Glaskastens der Passage ablesen. Dieser wird vom metaphorischen Aquarium zur Wohnung, während sich umgekehrt das durch bauliche Neuerungen immer mehr zu einem transparenten Durchgangsraum werdende Interieur allmählich der Architekturform der Passage angleicht. So stellt sich Benjamins Inszenierung der Passage als Wohnraum nicht nur als eine literarische Spielerei heraus, sondern erweist sich auch architekturhistorisch gerechtfertigt.

An der expressiven Formsprache der Durchdringung, der Superposition, der Transparenz und der Öffnung sowie an Konstellationen von Rausch und Nüchternheit, Traum und Erwachen, Prophetie und Wirklichkeit, auf die Benjamin zur Beschreibung der Relationen zwischen den traum- und rauschhaften Erfahrungsräumen der Passagen und den nüchternen Raumkonzeptionen des Neuen Bauens zurückgreift, lässt sich zeigen, wie Benjamin die zugleich literarische und architekturhistorische Darstellung der Passage auf der Ebene des Textes zusammenbringt.

Verbindet Benjamins Vokabular – das große Ähnlichkeiten, gar Übereinstimmungen mit den Begriffen aufweist, die Aragon für seine surrealistische Passagenbeschreibung verwendet – die alten Passagenräume mit den Formen der modernen Architektur, so verankert es darüber hinaus seine Passagen in zugleich historischen Erfahrungen und utopischen Entwürfen. Diese doppelte Verankerung in der historischen Wirklichkeit einerseits, in der architektonischen Utopie andererseits, trennt Benjamins Passagen von Aragons *Le passage de l'Opéra*, die nur den Untergang, nicht aber die Entstehung und Entwicklung ihrer Architekturform thematisiert. Gleichzeitig weist diese Darstellung der Passage aber auch gerade wieder auf Aragons Text zurück, dem Benjamin die Begriffe und Motive entnimmt, mit denen er die sich mit dem historischen Kontext verändernden Passagenräume beschreibt.



Drei Phasen unterscheidet Benjamin in der Geschichte der Pariser Passagen<sup>40</sup>: Erstens ihr Aufkommen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die marmorgetäfelten, holzverkleideten und messingbeschlagenen Passagen als Feenpaläste des Luxushandels erscheinen; zweitens die Blütezeit der Eisen- und Stahlkonstruktionen, nach 1852, als die Architekturform der Passage ihren Höhepunkt findet, der gleichzeitig bereits ihr Ende ankündigt, da mit der Herrschaft der Ware und der Reklame der Siegeszug des Warenhauses beginnt, das über die Passage hinauswachsen und diese schließlich verdrängen wird; und drittens der zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Verfall, als die Passage – zunächst noch letzte Unterkunft für eine längst vergessene Welt – nur noch als verlassener Hohlraum existiert. In dieser Zeit zwischen Verfall und unwiderruflichem Verschwinden wird die Passage für Benjamin zu einem Erinnerungsraum des 19. Jahrhunderts, zu einem Panoptikum der Geschichte, das das Entstehen und Vergehen einer ganzen Epoche zeigt.

### **1.2. Formen der Darstellung von Zeit und Raum: „Raumgewordene Vergangenheit“**

Anhand der Geschichte der Passage untersucht Benjamin die Geschichte des 19. Jahrhunderts. Indem er diese nicht über einen abstrakten Zeitstrahl, sondern ausgehend von einem historisch und topographisch konkreten Ort (be-)schreibt, „dem Raum gegenüber der Zeit Priorität ‚einräumt‘“, stehe er, so Wagner, am Beginn einer Entwicklung, die Foucault dazu bewog, das 20. Jahrhundert als „Zeitalter des Raumes“ zu begreifen.<sup>41</sup> Michel Foucault erklärt 1967, während das 19. Jahrhundert noch ganz im Zeichen der Geschichte gestanden habe und das abendländische Weltbild durch ein zeitliches Nacheinander geordnet gewesen sei, sei „unsere Zeit“ eher als räumliches Nebeneinander strukturiert: « Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du

<sup>40</sup> Vgl. dazu Heinz Brüggemanns Artikel *Passagen*, in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. II, S. 581.

<sup>41</sup> Siehe: WAGNER Moritz, Die Großstadt als Chronotopos. Walter Benjamins „Kindheit um neunzehnhundert“ und Michael Bachtins Raumzeit-Konzeption, in: *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, hrsg. von Tim Mehigan und Alan Corkhill, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 214. Knut Ebeling hält fest, dass sich nahezu alle Positionen, die heute im deutschsprachigen Raum eine Historisierung von Raum oder eine Verräumlichung der Geschichte betreiben, auf Benjamin berufen (in: GÜNZEL Stephan (Hrsg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010, S. 122).

dispersé ».<sup>42</sup> Für die räumliche Darstellung von linear auftretenden Ereignissen erweist sich die veraltete Passage der 1920er Jahre als besonders geeignet, denn in ihrem Raum bleibt die vergangene Epoche sichtbar, während sich im einsetzenden Verfall zugleich auch der Verlauf der Zeit zeigt. Sie ist sowohl Raum der Darstellung wie auch Raum des Dargestellten. Als einen solchen Raum, der dargestellt und zugleich selber zum Darstellenden wird, veranschaulicht Benjamin die Passage auf exemplarische Weise, wenn er sie als Modell einer verräumlichten Geschichte verwendet.

Aragon beschreibt die Passagen als

ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant.<sup>43</sup>

Damit nennt er vier Merkmale der Passage, auf die sich die verschiedenen Darstellungen sowohl in *Le passage de l'Opéra* wie auch im *Passagenwerk* beziehen: Ihre Lage im Stadtraum, ihre korridorartige Form, ihre düstere Atmosphäre und die Etymologie ihrer Bezeichnung. Die Bemerkung über ihren Namen, der den Eindruck vermittelt, es sei niemandem erlaubt, länger als einen Augenblick in diesen Gängen zu verweilen, verdeutlicht dabei den ursprünglichen Zweck der Passage: Diese wurde als Durchgang, als Verbindung und Abkürzung zwischen zwei Häuserblocks erbaut; sie gehört zu jenen Orten, die als Transitraum bezeichnet werden.<sup>44</sup>

Der Anthropologe Marc Augé bezeichnet solche Räume, in denen man sich immer nur vorübergehend aufhält, als « Non-lieux ». Auch wenn er bei seiner Definition der „Nicht-Orte“ an modernere (Transit-)Räume denkt – Flug- und Zuglinien, Autostraßen, Flugzeuge, Züge und Autos, Flughäfen, Bahnhöfe und Raumfahrtstationen, Hotelketten und Vergnügungsparks, verkabelte und drahtlose Kommunikationsnetzwerke –, so passt seine Beschreibung dennoch verblüffend genau auf die Passage, die, auch wenn sie aus einer ganz anderen Zeit stammt, genauso « un monde [...] promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » darstellt.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> FOUCAULT Michel, Des espaces autres [1967], in: *Empan*, Nr. 54, Februar 2004, S. 12.

<sup>43</sup> ARAGON Louis, Le paysan de Paris [1926], in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 152.

<sup>44</sup> Zur Funktion der Passage siehe: GEIST, *Passagen*, S. 11-12.

<sup>45</sup> Siehe: AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Editions du Seuil, 1992, S. 101-102.

Allerdings ist Augés „Nicht-Ort“ ein Ort ohne Identität, ohne Relation und ohne Geschichte<sup>46</sup> und so wird dieses Konzept, so präzise es auf den Begriff der Passage und damit auf deren ursprüngliche Bedeutung passt, den Aragonschen und Benjaminschen Passagen nicht gerecht. Denn auch wenn ihre Inszenierung als ‚Transitraum‘ – als Übergang zwischen Haus und Straße, aber auch zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Wirklichkeit, Kultur und Natur oder Privatheit und Öffentlichkeit – auf einen „Nicht-Ort“ verweist, so wird die Passage in ihrer Darstellung sowohl bei Aragon wie auch bei Benjamin gerade zur Akkumulation von Identitäten, Relationen und vor allem von Geschichte(n).

In *Le passage de l'Opéra* wie im *Passagenwerk* ist die Passage nicht nur Raum – sie ist auch ein ‚Zeit-Raum‘, „raumgewordene Vergangenheit“<sup>47</sup>, wie Benjamin sagt. In jenen Passagenräumen, durch die uns die beiden Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts führen, scheint die Zeit stehen geblieben zu sein. In ihnen herrscht eine längst vergangene Zeit. Diese zeitliche wie auch ihre räumliche Abgeschiedenheit machen die Passage zu einem ‚anderen Raum‘.

Dieser ‚andere Raum‘ lässt sich mit verschiedenen Begriffen beschreiben und analysieren, denen unterschiedliche raumtheoretische Konzepte zugrundeliegen. Foucault, aus dessen bereits erwähntem Aufsatz *Des espaces autres* (1967) der Begriff des ‚anderen Raumes‘ stammt, unterscheidet zwei Kategorien von „anderen Räumen“: Die Utopie, die zum ersten Mal in Thomas Morus' *Utopia* von 1516 auftritt, und die von ihm eingeführte „Heterotopie“, eine Art Gegen-Entwurf zu jenem „Ort ohne wirklichen Ort“<sup>48</sup>, mit dem sich die von Aragon und Benjamin dargestellten Passagenräume ziemlich genau charakterisieren lassen. Die auch etymologisch ‚anderen‘ Räume – wörtlich sind Heterotopien Orte, die anders sind – sind nämlich „realisierte Utopien“, « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ».<sup>49</sup> Diese Definition der Heterotopie beschreibt die exakte Verortung der Passage nicht nur im geographischen Raum: Ist die Passage ein abgeschiedener, aber realer und darum im Raum lokalisierbarer Ort, so verweist der

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 100.

<sup>47</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041.

<sup>48</sup> Siehe dazu: FOUCAULT, *Des espaces autres*, S. 14-15: « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. [...] des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. »

<sup>49</sup> Ebd., S. 15.

„Ort außerhalb aller Orte“ auch auf eine soziale Abgeschiedenheit, ihr ‚Anderssein‘ im Vergleich zu den übrigen Orten einer Gesellschaft. In dieser Hinsicht scheinen Foucaults Heterotopien ähnlich zu funktionieren wie Augés « Non-lieux », die „Orte außerhalb aller Orte“ im anthropologischen Sinne sind: Sie stellen Räume dar, die sich von den als „Ort“ definierten Räumen unterscheiden.<sup>50</sup> Im Unterschied zu diesen sind Foucaults « lieux qui sont hors de tous les lieux » allerdings keine „Nicht-Orte“, sondern eine Art „Gegen-Orte“, in denen « tous les autres emplacements [...] que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés ».<sup>51</sup>

Der nicht nur räumlich, sondern darüber hinaus auch zeitlich ‚andere Raum‘ der Passage kann in Analogie zum Begriff der Heterotopie auch als „Heterochronie“ bezeichnet werden, wobei eine Heterochronie oft zugleich auch eine Heterotopie darstellt. Die zeitliche und die räumliche Andersheit treten dabei nicht nur häufig zusammen auf, sondern scheinen sich sogar gegenseitig zu bedingen:

Les hétérotopie sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler par pure symétrie des hétérochronies. L'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture avec leur temps traditionnel.<sup>52</sup>

Entsteht also eine Heterochronie da, wo eine räumliche Abgeschiedenheit existiert (« hors de tous les lieux »), wird umgekehrt ein Raum dann zu einer Heterotopie, wenn in ihm eine andere Zeit herrscht. Unterscheidet Foucault zwischen Heterotopien « qui sont liées à l'accumulation du temps » und Heterotopien, die im Gegensatz dazu « au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire »<sup>53</sup> gebunden sind, so vereinen die von Aragon und Benjamin dargestellten Passagen – Durchgangsräume, in denen verschiedene historische Epochen ihre Spuren hinterlassen haben –

---

<sup>50</sup> Eine „nicht architektonisch sondern anthropozentrisch gedacht[e]“ „andere Topographie“ entwirft auch Benjamin. Diese besteht, ähnlich wie Foucaults oder Augés Topographien, aus „all [den] Gebäude[n] des öffentlichen Elends“, umfasst „die Entbindungsanstalt, das Findelhaus, das Hospital, die berühmte Santé: das große pariser Gefängnis und das Schaffott“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 138 [C 2, 3]). Damit, so stellt Günzel fest, „verräumlicht“ Benjamin „nicht nur die menschliche Geschichte, sondern auch das menschliche Leben“ (GÜNZEL Stephan (Hrsg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010, S. 129).

<sup>51</sup> FOUCAULT, *Des espaces autres*, S. 15.

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 17.

<sup>53</sup> *Ebenda*.

diese beiden Arten von Heterotopien in sich. Wenn Foucault dazu als eines der Prinzipien der Heterotopie deren Fähigkeit nennt « de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »<sup>54</sup>, trifft dies auf die Passage ganz besonders zu. Die Passage verschränkt nicht nur Haus und Straße ineinander, sondern verbindet auch Traum und Realität, Vergangenheit und Gegenwart, Okzident und Orient miteinander, um hier nur einige der an sich gegensätzlichen, auf den ersten Blick unvereinbaren ‚Orte‘, oder genauer: einige ihrer ‚Verortungen‘ zu nennen, mit denen die literarischen Passagenbilder in *Le passage de l’Opéra* und im *Passagenwerk* spielen.

Über die in Benjamins Begriff der „raumgewordene[n] Vergangenheit“ vorhandenen Verschränkung von Zeit und Raum lässt sich die Passage zudem mit Bachtins „Chronotopos“ (wörtlich ‚Raumzeit‘) in Verbindung bringen: Im Chronotopos, mit dem Bachtin die Verdichtung und die Visualisierung von Zeit im Raum beschreibt, „verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“<sup>55</sup>.

Während der raumtheoretische Begriff der Heterotopie sich auf den Ort bezieht und sich mit der daraus abgeleiteten Analogie der Heterochronie die im Passagenraum herrschende Zeit beschreiben lässt, bringt das Kompositum „Chronotopos“ Zeit und Raum in einem einzigen Begriff zusammen. Beschreiben Heterotopie und Heterochronie je nur einen Aspekt der hier untersuchten Passagen, so erfasst der Chronotopos das gesamte Bild dieser ‚Zeit-Räume‘. Aufgrund der Berührungspunkte zwischen Bachtins aus den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts stammenden Chronotopos-Definition und Benjamins zu einer ähnlichen Zeit entstandenen Darstellung der Passage als „raumgewordene Vergangenheit“, als räumlich wahrnehmbare Zeit, lässt sich folgende Hypothese formulieren: Erweist sich der Chronotopos als eine besonders präzise Bezeichnung für die Passage, so muss diese umgekehrt auch ein exemplarisches Beispiel des Chronotopos darstellen. Daraus folgt die Idee eines ‚Chronotopos der Passage‘, der die räumlichen und zeitlichen Besonderheiten dieses Raumes zusammen auf den Punkt bringt. In meiner Studie geht der Entwurf eines ‚Chronotopos der Passage‘ auf Benjamins Passagenräume zurück, die expliziter als bei

---

<sup>54</sup> *Ebenda*.

<sup>55</sup> BACHTIN Michail M., *Chronotopos* [1973], übersetzt von Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2008, S. 7. 1973 ist das Jahr, in dem Bachtin den Essay zum Chronotopos beendet hat. Seine Studie „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman“ ist bereits 1937 bis 1938 entstanden.

Aragon als ‚verräumlichte Zeit‘ erscheinen und damit die im Begriff des Chronotopos vorhandene Akkumulation und gleichzeitige Kombination von Raum und Zeit in der Passage hervorheben. Aber auch Aragons Passagen werden in der Forschungsliteratur ausdrücklich als Chronotopoi bezeichnet. So hält beispielsweise Warning fest: „Aragons Passagen wie seine Buttes-Chaumont sind keine Heterotopien, sondern Chronotope.“<sup>56</sup> Dass Aragons Passagen allerdings im gleichen Text dennoch auch Heterotopien genannt werden<sup>57</sup>, zeigt, wie eng diese Begriffe miteinander verwandt sind. Zugleich weisen die unterschiedlichen Bezeichnungen, mit denen nicht nur Aragons Passagenräume beschrieben werden, aber auch auf die Mehrdeutigkeit der Passage hin, die weder räumlich noch zeitlich ‚eindeutig‘, das heißt: nicht an einem einzigen Ort zu verorten ist. Stattdessen erscheint sie in einem wörtlichen Sinne zweideutig, nämlich in zwei Richtungen deutend: nach innen und nach außen. Die Passage ist, so Benjamin, ein „Mischgebilde von Haus und Straße“.<sup>58</sup>

Diese doppelte Ausrichtung ist das Spezifikum der Passage. Ihre Besonderheit, nicht nur Dazwischen, Übergang, sondern ebenso beides, sowohl-als-auch zu sein, macht die Passage laut Benjamin zu einem „dialektischen Bild“.<sup>59</sup> Dieses erscheint im *Passagenwerk* in zweifacher, offenbar selbst ‚dialektischer‘ Gestalt: Für Benjamin ist das dialektische Bild nämlich einerseits „Traumbild“<sup>60</sup>, andererseits „Urphänomen der Geschichte“<sup>61</sup>. Mit der doppelten Verortung in Traum und Geschichte, die seine Passagen nicht nur aufgrund der Definition des dialektischen Bildes bestimmt, fügt Benjamin der räumlichen Zweideutigkeit der Passage eine symbolische Bedeutung hinzu. Darüber hinaus schafft er damit auch die Voraussetzung für sein Vorhaben, den Surrealismus in seiner Arbeit „philosophisch zu verwerten“<sup>62</sup>, das heißt: aus dem surrealistischen Wahrnehmungsraum der Passagen ein Bild der Geschichte zu entwerfen.

<sup>56</sup> WARNING Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009, S. 30.

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 268: „Auch [Jacques Réda] ergeht sich, wie Baudelaire, Breton oder Aragon, in Pariser Heterotopien wie insbesondere im Jardin de Luxembourg oder in den Passagen [...]“

<sup>58</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041.

<sup>59</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 55: „Ein [...] [dialektisches] Bild stellen die Passagen, die sowohl Haus sind wie Straße.“

<sup>60</sup> Vgl. dazu: *ebenda*: „Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild.“

<sup>61</sup> *Ebd.*, S. 592 [N 9 a, 4]: „Das dialektische Bild ist diejenige Form des historischen Gegenstand<s>, die Goethes Anforderungen an den Gegenstand einer Analyse genügt: eine echte Synthesis aufzuweisen. Es ist das Urphänomen der Geschichte.“

<sup>62</sup> „Die Arbeit stellt [...] die philosophische Verwertung des Surrealismus [...] dar“, schreibt Benjamin am 9. 8. 1935 an Gershom Scholem (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 138).

### 1.3. Benjamins *Passagen(-werk)* und *Le passage de l'Opéra*: Text-Konstellation(en)

Aragons *Le passage de l'Opéra* nimmt in Benjamins Werk nicht besonders viel Platz ein: Eine Kritik ist nicht überliefert und im *Passagenwerk* sind nur einige wenige Zitate und Kommentare zu finden. Die wenigen Seiten, die Benjamin übersetzt, und die 1928 mit einer knappen Vorbemerkung über die surrealistische Bewegung in der *Literarischen Welt* erscheinen, bilden die einzige Arbeit, die sich explizit mit diesem Text befasst. Doch obwohl sich Benjamins Beschäftigung mit Aragon fast ausschließlich auf eine methodische Reflexion über Traum und Erwachen, Mythologie und Geschichte beschränkt, um die sich seine eigene Passagenarbeit dreht, taucht *Le passage de l'Opéra* sowohl in seinen Schriften wie auch in seiner Korrespondenz immer wieder auf. Während der ganzen dreizehn Jahre, in denen Benjamin an seinem Projekt über die Pariser Passagen arbeitet, dient ihm Aragons Beschreibung der Passage de l'Opéra als Orientierungspunkt.

« Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon a, c'est vrai, reconnu le caractère irrémédiablement dépassé du *passage*, sa configuration préhistorique, mais il n'a pas pu se libérer de la transposition onirique de ce même passé »<sup>63</sup>, schreibt Carchia und nennt damit zwei Aspekte, die auch im Mittelpunkt von Benjamins Auseinandersetzung mit Aragons Text und zugleich mit den Pariser Passagen stehen. Übernimmt Benjamin die „urgeschichtliche Konfiguration“ der Passagen, die er Mitte der Dreißigerjahre sogar zu einer „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“<sup>64</sup> ausweitet, für die ihm die Passage als Modell erscheint, so will er sich etwa zum selben Zeitpunkt von der „traumhaften Umsetzung“ dieser urgeschichtlichen Vergangenheit befreien: „Während Aragon im Traumbereich beharr[e]“, will Benjamin „die Konstellation des Erwachens“ finden.<sup>65</sup> Diese Differenz, über die er seine zunächst sehr stark an der surrealistischen Traumwelt der *Passage de l'Opéra* orientierte Arbeit von Aragon distanzieren will, wirft die Frage auf, ob eine Verbindung zum Ausgangstext auch in den späteren Schriften des *Passagenwerks* besteht. Tatsächlich deutet die von Benjamin projektierte Abgrenzung

<sup>63</sup> CARCHIA Gianni, La métacritique du surréalisme dans le « Passagen-Werk », in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 175.

<sup>64</sup> Am 31. 5. 1935 schreibt Benjamin an Theodor W. Adorno: „Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die ‚Urgeschichte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts‘“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 98).

<sup>65</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 571-572 [N 1, 9].

der Passagenarbeit auf den ersten Blick auf einen Gegenentwurf zu *Le passage de l'Opéra* hin. Doch eine genauere Lektüre zeigt, dass sich seine Studie nicht einfach ins Gegenteil verkehrt: In manchen Punkten, in denen Benjamin seine Arbeit von Aragons Passagenwelt lösen will, tauscht er den Blickwinkel auf die Passagen nicht etwa aus, sondern erweitert ihn. Seine Untersuchung weitet sich von Aragons verträumtem Blick auf eine einzelne Passage auf deren Bautyp aus, der aus architektur-, wirtschafts- und sozialgeschichtlicher Sicht in den Fokus rückt und damit die Perspektive auf die Geschichte einer ganzen Epoche öffnet. Dabei entwickelt Benjamin Ansätze weiter, die er bei Aragon angelegt vorfindet. Eine Weiterentwicklung erfahren zudem auch die eigenen ersten Entwürfe zu den Pariser Passagen. Benjamins Interesse gilt nun nicht mehr der Traumwelt des 19. Jahrhunderts allein. Ins Blickfeld rückt zunehmend auch die Gegenwart des 20. Jahrhunderts, die er als „Wachwelt“ wahrnimmt, „auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht“<sup>66</sup>.

Sowohl über die Verbindung zu Aragon wie auch über die Entwicklung des *Passagenwerks* gibt Benjamins (Teil-)Übersetzung von *Le passage de l'Opéra* Aufschluss. Denn diese Übersetzung, deren Titel *Don Juan und der Schuhputzer. Briefmarken. Damen-toilette. Café Certâ* Benjamins Interessen anzeigt, gehört ebenso zur Auseinandersetzung mit Aragon wie zum Prozess der Aneignung einiger Themen, die er im *Passagenwerk* weiter ausarbeitet. In der Arbeit mit und an Aragons Text werden Verbindungen zwischen dem *Passagenwerk* und *Le passage de l'Opéra* sichtbar, die ohne den Umweg über die Übersetzung nicht auszumachen sind. Daher beziehe ich Auszüge aus Benjamins Version von Aragons Text in meine Analyse mit ein.<sup>67</sup> Eine besondere Aufmerksamkeit widme ich dabei den beiden Ausschnitten *Briefmarken* und *Café Certâ*: Der in der Passage de l'Opéra gelegene Innenraum des Cafés Certa wird von Aragon als Geburtsstube des Surrealismus inszeniert. Diese räumliche Verortung des Surrealismus in einer Passage übernimmt Benjamin in seinem *Passagenwerk*, wobei er mit der Matrix, der Mutterform, zugleich eine von mehreren

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 491 [K 1, 3].

<sup>67</sup> Benjamins Übersetzung von *Le passage de l'Opéra* wurde bislang von der Forschung so gut wie gar nicht beachtet und untersucht, höchstens in einem Nebensatz erwähnt. Die Tatsache, dass *Don Juan und der Schuhputzer* erst 1999 in einem Supplement in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen wurde, deren erster Band immerhin 1974 erschienen ist, mag zur Nichtbeachtung beigetragen haben, oder unterstreicht zumindest den zweitrangigen Status dieses Textes. Umso interessanter erscheint die Untersuchung dieser Übersetzung, die wahrscheinlich Benjamins früheste Verbindung zu Aragon darstellt und den Anfang seines Interesses an den Pariser Passagen zeigt.



Hohlformen ins Spiel bringt, die er alle als Wohnformen inszeniert. Der Abschnitt über eine in der Passage gelegene Briefmarkenhandlung weist in der für meine Studie gewählten Textkonstellation gar eine doppelte Bedeutung auf: Zum einen spielen Briefmarken und mit ihnen das Sammeln auch im *Passagenwerk* eine wichtige Rolle, wo der Figur des Sammlers in Benjamins Untersuchung zum Interieur des 19. Jahrhunderts eine zentrale Stellung zukommt. Zum anderen greift Benjamin Aragon's Hommage an die Philatelie nicht nur als einen von ganz wenigen Ausschnitten für seine Übersetzung heraus, worin sich bereits ein besonderes Interesse an diesem Sammelgegenstand abzeichnet. Er schreibt auch einen eigenen Text über Briefmarken, der aufnimmt, was in *Le passage de l'Opéra* dargelegt wird. Seine *Briefmarken-Handlung* (1927) aus der *Einbahnstraße* zeigt daher besonders deutlich, dass Aragon's Text Anregung und Vorbild für Benjamins Schreiben nicht nur über Paris, sondern auch in seiner Pariser Zeit ist. Dabei kopiert Benjamin nicht etwa Aragon's Ideen. Vielmehr wählt er Motive aus dessen Text – wie er es auch mit den Pariser Passagen tut – zum Gegenstand seines eigenen Schreibens, um an Aragon's Reflexionen anzuknüpfen und über dessen Ansatz hinauszugehen. Anhand einer vergleichenden Lektüre von Aragon's Text, Benjamins Übersetzung und Benjamins eigenem Text will ich versuchen, am Gegenstand der Briefmarken exemplarisch aufzuzeigen, wie Benjamin Themen aus *Le passage de l'Opéra* aufnimmt, um in deren Behandlung den Schwerpunkt anders zu setzen.

Etwa zur selben Zeit wie die *Briefmarken-Handlung* und ebenfalls angeregt durch die Lektüre von Aragon's *Le paysan de Paris*, entsteht im Sommer 1927 in Paris der kurze Text *Passagen*, der zunächst den Titel *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* tragen sollte.<sup>68</sup> Es ist der Entwurf zu einem gemeinsam mit Franz Hessel<sup>69</sup> geplanten Aufsatz

---

<sup>68</sup> Für diese Datierung spricht der Paris-Aufenthalt Benjamins von April bis Oktober 1927, zu einer Zeit, in der auch Hessel in Paris wohnt (siehe dazu: PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 219-220). Die *Briefmarken-Handlung*, die 1928 in die *Einbahnstraße* aufgenommen wird, erscheint am 9. August 1927 in der *Frankfurter Zeitung*.

<sup>69</sup> Die Zusammenarbeit mit Hessel wird einerseits von Adorno bestätigt, dem zufolge die beiden diesen Essay gemeinsam schreiben wollten (siehe: ADORNO Theodor W., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 23), andererseits belegt der Abdruck dieses Entwurfs in Hessels *Sämtlichen Werken* die Co-Autorschaft (siehe: HESSEL Franz, *Passagen* [1927], in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Vollmer und Bernd Witte, Oldenburg: Igel Verlag, Band V: *Verstreute Prosa, Kritiken*, 1999, S. 33-35). Mit Hessel hat Benjamin schon früher zusammengearbeitet, zum Beispiel an der Übersetzung von Marcel Prousts *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, die im Juni 1927 unter dem Titel *Im Schatten der jungen Mädchen* im Literaturblatt der *Frankfurter Zeitung* erschienen ist (siehe dazu: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd., III, S. 241).

für die Berliner Zweimonatsschrift *Querschnitt*, der jedoch nie zu einem Abschluss kommt.<sup>70</sup> Bereits bevor das Projekt aufgegeben wird, zeichnet sich im Oktober desselben Jahres das Ende der Zusammenarbeit mit Hessel ab. Benjamin kehrt nach Berlin zurück, wo er sein Unternehmen, das er noch Ende Januar 1928 als „Arbeit von wenigen Wochen“<sup>71</sup> beschreibt, alleine fortsetzt. Doch Anfang März ändert sich die Größenordnung der anfangs für wenige Seiten konzipierten Arbeit, von der es nun heißt, sie könnte „umfänglicher ausfallen [...] als ich es dachte“.<sup>72</sup> Aber nicht nur den Umfang des Textes hat Benjamin zuerst falsch eingeschätzt; offenbar hat er auch mit Schwierigkeiten bei der Abfassung zu kämpfen, wie briefliche Zeugnisse aus dem Frühjahr 1928 nahe legen.<sup>73</sup> Nachdem er sich lange Zeit intensiv und rund um die Uhr mit dieser Arbeit auseinandergesetzt hat<sup>74</sup>, bricht Benjamin das Projekt Ende 1929 oder Anfang 1930 aufgrund methodischer Schwierigkeiten ab. Doch legt er sein Vorhaben nicht endgültig *ad acta*. Vielmehr nimmt er es ab 1934 unter ganz anderen Vorzeichen und in völlig anderem Umfang wieder auf. Das umfangreiche Material, das sich bis zum Zeitpunkt des Abbruchs angesammelt hat, fließt dabei mit einigen Veränderungen wieder in das Projekt ein. So wird der Entwurf, der später den Titel *Passagen* erhält<sup>75</sup>, zum Anfang des *Passagenwerks*.

---

<sup>70</sup> Siehe dazu den Brief von Benjamin an Gershom Scholem vom 20. 5. 1935, in: *ebd.*, Bd. V, S. 83, und BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1081.

<sup>71</sup> Benjamin an Gershom Scholem am 30. 1. 1928, in: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 323.

<sup>72</sup> Vgl. den Brief an Gershom Scholem vom 11. 3. 1928, in: *ebd.*, S. 345.

<sup>73</sup> Siehe dazu insbesondere den Brief an Gershom Scholem vom 30. 1. 1928: „Wenn ich die Arbeit, mit der ich augenblicklich, vorsichtig, peripherisch, beschäftigt bin – den sehr merkwürdigen und äußerst prekären Versuch ‚Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie‘ so oder so (denn nie habe ich mit solchem Risiko des Mißlingens geschrieben) beendet habe, so wird für mich ein Produktionskreis – der der ‚Einbahnstraße‘ – in ähnlichem Sinn geschlossen sein wie das Trauerspielbuch den germanistischen abschloß“ (*ebd.*, S. 322).

<sup>74</sup> Tagsüber scheint die „pergamentene Hülle in der sie [= die Arbeit] sich befindet“ ständig griffbereit zu sein; nachts verfolgt sie Benjamin im Schlaf, „heult nach Art einer kleinen Bestie in [seiner] Träume“. Siehe dazu die Briefe an Alfred Cohn vom 18. 5. 1928 und an Gershom Scholem vom 24. 5. 1928, in: *ebd.*, S. 375 und S. 378.

<sup>75</sup> Dieser Titel wurde auf dem Typoskript handschriftlich nachgetragen (vgl.: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1348). In einem Brief an Theodor W. Adorno vom 31. 5. 1935 datiert Benjamin diese Titeländerung auf das Jahr 1929, in dem er Adorno und Horkheimer aus den *Frühen Entwürfen* vorlas – Gespräche, die er „historisch[...]“ nennt –, und erklärt: „Damals [d. h. vor diesen Gesprächen] entstand der – heute nicht mehr in Kraft stehende Untertitel ‚Eine dialektische Feerie‘. [...] Es waren die frankfurter Gespräche mit Ihnen [...] Asja, Felizitas, Horkheimer, die das Ende dieser Epoche heraufführten“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 97).

Dieser Anfang von Benjamins Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen aber beschreibt nicht nur eine exemplarische Passage, sondern stellt auch einen text-analytischen Gang durch Aragons *Le passage de l'Opéra* dar, die für Benjamins *Passagenwerk* Anregung, Vorbild und Kontrastfolie zugleich ist. Während sich der erste Entwurf an Aragons surrealistischer Darstellungsweise orientiert und so ein leicht verzerrtes Spiegelbild von dessen Passagenwelt zeigt, bewegen sich spätere Schriften vom surrealistischen Traumbild der Passage de l'Opéra weg, um sich einer materialhistorischen Untersuchung der Passage und ihres Jahrhunderts zuzuwenden. Die architektonische und ökonomische Entwicklung der Passage, auf die sich Benjamins Interesse dabei zunehmend konzentriert, spiegelt sich in der Entwicklung seiner Untersuchung: Bald steht nicht mehr der glänzende und leuchtende „Feenpalast“<sup>76</sup> der ersten Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen im Vordergrund. An seine Stelle tritt in der Gestalt eines „Tempel[s] des Warenkapitals“<sup>77</sup> die sozio-ökonomische Funktion dieses Zwischenraumes, der nicht nur zu einem Umschlagplatz für Konsumgüter aller Art wird, sondern sich im Kontext der Architekturgeschichte auch mehr und mehr einem Wohnraum<sup>78</sup> angleicht.

Anhand der sich verändernden Darstellung der Passage lässt sich also eine allgemeine Tendenz des *Passagenwerks* aufzeigen. Um die Entwicklung von Benjamins Arbeit von den surrealistischen Anfängen bis zur späteren materialhistorisch ausgerichteten Untersuchung des 19. Jahrhunderts verfolgen zu können, mit der eine Abgrenzung gegenüber Aragon einhergeht, ist meine Untersuchung größtenteils chronologisch<sup>79</sup> aufgebaut: Sie fängt mit der Darstellung und der Wahrnehmung der Passage in *Le passage de l'Opéra* an, um über ähnliche Motive aufweisende frühe Passagentexte Benjamins zum Moment der Neuorientierung und damit verbundenen Distanzierung

<sup>76</sup> Vgl.: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1101<D°, 6>: „Solange in [den Passagen] die Gas- ja die Öllampen gebrannt haben, waren sie Feenpaläste.“

<sup>77</sup> *Ebd.*, S. 86 [A 2, 2].

<sup>78</sup> Siehe dazu: *ebd.*, S. 533 [M 3 a, 4] sowie S. 994 <A°, 9> und S. 1051-1052 <d°, 1>, wo die Passage als „Interieur der Massen“, als „Wohnraum“ bzw. „Wohnung des Kollektiv(um)s“ erscheint.

<sup>79</sup> Die Chronologie von Benjamins Aufzeichnungen lässt sich allerdings nicht immer eindeutig rekonstruieren. Doch lässt sich, wie in Fußnote 27 auf Seite 7 erläutert, zwischen einer ersten und einer zweiten Arbeitsphase unterscheiden. Darum fasse ich die beiden Teile der ersten Phase, die *Ersten Notizen* und die *Frühen Entwürfe*, von denen laut Tiedemann nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob der eine vor dem anderen begonnen wurde oder nicht (siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1081), in meiner Analyse zu ‚frühen‘ Schriften zusammen, während ich die Fragmente aus den *Aufzeichnungen und Materialien* dagegen als ‚späte(re)‘ Texte bezeichne. So kann ich zwar nicht immer eine genau zu datierende Entwicklung aufzeigen, aber doch die Veränderung von der ersten zur zweiten Arbeitsphase verfolgen, denen sich die verschiedenen Entwürfe zuordnen lassen.

von Aragon zu gelangen, und schließlich mit den Passagenbildern der späteren Schriften zu enden, die weniger auf bildliche Übereinstimmungen, denn auf architektonische und insbesondere entwicklungsgeschichtliche Verwandtschaftsbeziehungen zu jenen Räumen zurückgehen, mit denen Benjamin die Passagen in Verbindung bringt.

Der von der Forschung bisher kaum berücksichtigte raumhistorische Ansatz meiner Studie, über den Verbindungen zwischen der Passage und anderen Raumformen des 19. Jahrhunderts sichtbar gemacht werden können, ermöglicht es nicht nur, Verknüpfungen innerhalb des *Passagenwerks* auszumachen. Die gewählte Untersuchungsmethode lässt auch neue Zusammenhänge zwischen Aragons und Benjamins Passagenbildern erkennen, die sich keineswegs allein auf die ersten Entwürfe von Benjamins Arbeit beschränken. Über die Verknüpfung der Passage mit dem Aquarium und dem Interieur können Anklänge an Aragonsche Motive auch in späteren Schriften herausgearbeitet werden. Die Wohnräume von Fischen und Menschen bringt Benjamin nämlich nicht nur architekturgeschichtlich miteinander in Verbindung, sondern setzt sie darüber hinaus auch über dieselbe Begrifflichkeit, mit der er Aquarium und bürgerliches Interieur beschreibt, zueinander in Beziehung. Bleiben dabei das Vokabular und damit auch die verwendeten Bilder und Motive, die Benjamin aus Aragons Inszenierung der Passagen als „Menschen-Aquarien“<sup>80</sup> entlehnt, durch das gesamte *Passagenwerk* hindurch sehr ähnlich, so verändern sich die Zusammenhänge, in die sich die verschiedenen Passagendarstellungen einschreiben, umso mehr. Doch gerade über jene Zusammenhänge, die über die Geschichte der Passage und ihr verwandten Bautypen hergestellt werden, bringt Benjamin die bei Aragon vorgefundenen Motive in historische Konstellationen ein und entwirft so eine „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ – nicht, indem er sich von Aragon abwendet, sondern indem er im Gegenteil an dessen Inszenierung der *Passage de l'Opéra* anknüpft.

---

<sup>80</sup> Vgl. dazu: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

Wenn ich in meiner Untersuchung bei der Darstellung der Passage in *Le passage de l'Opéra* ansetze, um das *Passagenwerk* aus der Perspektive jenes Textes zu betrachten, der nachweislich an dessen Beginn steht, so lese ich dabei auch Aragons Beschreibung der Passage de l'Opéra in Hinblick auf Benjamins Studie über die Pariser Passagen. Mein Vorgehen besteht demnach nicht so sehr in einem Nebeneinander-, denn vielmehr in einem Gegeneinanderlesen der beiden Texte, die immer mit Blick auf den jeweils anderen interessieren. Dabei geht es nicht darum, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem *Passagenwerk* und *Le passage de l'Opéra* aufzuzeigen. In meiner Analyse bringe ich Aragon und Benjamin über diverse Textkonstellationen zueinander in Beziehung, anhand derer ich aufzeigen will, wie *Le passage de l'Opéra* Benjamins Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen auch in späteren Entwürfen beeinflusst.

Die Anordnung von Textelementen nach inhaltlich-thematischen, formalen oder poetologisch-ästhetischen Kriterien bringt es freilich mit sich, dass einzelne Textausschnitte nicht in chronologischer Abfolge auftreten und sich die Analyse des einen Textes immer wieder auf den anderen Text öffnet. Den hierbei gebildeten Konstellationen ist es zudem zuzuschreiben, dass ich über *Le passage de l'Opéra* und das *Passagenwerk* hinaus noch andere Werke beider Autoren heranziehe, die sich auf unterschiedliche Weise mit den untersuchten Texten in Verbindung bringen lassen: Benjamins autobiographische Schriften der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932-1934 und 1938) sowie Auszüge aus der *Einbahnstraße* (1928) interessieren insbesondere im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Interieur, dem auch im *Passagenwerk* eine zentrale Bedeutung zukommt. Beide Texte rücken zudem auch aufgrund von thematischen wie formalen Reminiszenzen an Aragon ins Blickfeld. Die Aufsätze *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929) und *Traumkitsch* (1927) geben Einblick in Benjamins Surrealismus-Rezeption und kündigen die Neuausrichtung seiner Passagen-Arbeit an. Besondere Aufmerksamkeit widme ich auch Aragons erstem Roman, *Anicet ou le panorama. Roman* (1921), der ebenfalls in einer Passage angesiedelt und in dem bereits angelegt ist, was in *Le passage de l'Opéra* entwickelt wird. *Une vague de rêves* (1924) schließlich erzählt von der Entstehung des Surrealismus und führt in die Traum- und Phantasiewelt ein, die Aragon in den alltäglichen und banalen Gegenständen der modernen Großstadt

entdeckt. Das Korpus wird zudem ergänzt durch Benjamins Übersetzung von Aragons *Le passage de l'Opéra: Don Juan und der Schuhputzer. Briefmarken. Damentoilette. Café Certâ* (1928). Wie weiter oben dargelegt, schließe ich diese Übersetzung in meine Untersuchung mit ein, um über den Umweg von Benjamins *Briefmarken-Handlung* (1927) den Umgang mit Themen und Motiven zu veranschaulichen, die dieser bei Aragon entlehnt. Damit ich die Besonderheiten an Benjamins Version von *Le passage de l'Opéra* und zugleich die Vielfalt des Originals sichtbar machen kann, wo dieses unterschiedliche Lesarten erlaubt, will ich mehrere Übersetzungen im Vergleich lesen. Deshalb ziehe ich neben Benjamins Übersetzung, der ersten deutschen Version von *Le passage de l'Opéra*, die allerdings nur einige wenige Auszüge aus Aragons Text umfasst, zwei weitere deutsche Fassungen heran, die beide als Integraltexte vorliegen: Rudolf Wittkopfs *Pariser Landleben* (1969) und Lydia Babilas' *Der Pariser Bauer* (1996).<sup>81</sup>

Da diese Übersetzungen also nicht zum Verständnis des fremdsprachigen Korpus angeführt werden, sondern ihren eigenen Stellenwert in meiner Untersuchung haben, gebe ich Zitate aus *Le passage de l'Opéra* immer im französischen Original wieder. In deutscher Übersetzung zitiere ich nur dann, wenn die entsprechenden Textstellen meine Analyse vertiefen, komplettieren oder präzisieren.

In der Originalversion gebe ich zudem auch französische Texte aus Benjamins *Passagenwerk* wieder. Zu diesen zählen das mehrseitige Exposé *Paris, la Capitale du XIXème siècle* (1939)<sup>82</sup> sowie Fragmente aus allen Teilen des *Passagen-Werks*, die ebenso Zitate aus französischsprachigen Werken wie auch Notizen und Kommentare von Benjamin selbst umfassen. Die Zweisprachigkeit seines Paris-Projekts, zu der es keinerlei Anmerkungen gibt, erschien Benjamin offenbar selbstverständlich. Darum will ich mich – genau wie bei Aragons *Le passage de l'Opéra* – an die Originalfassung halten und seine Texte so zitieren, wie er sie geschrieben hat.

---

<sup>81</sup> Eine vierte deutsche Übersetzung stammt von Una Pfau, die 1981 in *La Révolution Surréaliste. Ein Lesebuch* einen Auszug aus *Le passage de l'Opéra* publiziert. Da es sich dabei nur um eine Teilübersetzung handelt, beziehe ich diese nicht in meine Untersuchung ein.

<sup>82</sup> Dieses zweite Exposé zum *Passagenwerk*, das Benjamin 1939 auf Veranlassung von Max Horkheimer verfasst, der damit einen amerikanischen Mäzen zu gewinnen hofft, ist nicht einfach eine Übersetzung des 1935 für das *Institut für Sozialforschung* geschriebenen deutschsprachigen Exposés. Es stellt vielmehr einen aktualisierten Plan dar, dessen Umarbeitung der Weiterentwicklung und methodischen Veränderung von Benjamins Projekt Rechnung trägt (siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 39).



## 2. AQUARIUM, GLASSARG UND MAULWURFSGANG. DIE DARSTELLUNG DER PASSAGE DE L'OPÉRA

In *Le passage de l'Opéra* zeichnet Aragon das surrealistische Porträt einer historischen Passage. In „Bilderfolgen, die unmerklich zwischen den Beschreibungen des tatsächlich Sichtbaren [...] und den Imaginationen, die daran schließen, changieren“<sup>1</sup>, konstruiert er einen Illusionsraum, der dem Imaginären eine materielle Form gibt: In seinem Paris bilden die Eingänge zu den Passagen Zugänge zu einer anderen Welt. Die Schilderung der Passage de l'Opéra als « aquarium », « cercueil de verre » und « taupinière »<sup>2</sup> verortet diese Welt unter der Erde. Doch während die Darstellung als Tiefseelandschaft und Maulwurfsgang lediglich auf eine Gegenwelt zur Welt an der Oberfläche verweist, lässt die Bezeichnung als Sarg, die an ein Totenreich erinnert, den Untergrund von Paris auch als eine mythologische Unterwelt erscheinen. Damit werden die Passagen, die von der Erdoberfläche in die Tiefe führen, zu einem Symbol der Vergänglichkeit. Dieses Bild wird durch den historischen Kontext, in den sich die Passage de l'Opéra zum Zeitpunkt von Aragons Beschreibung einordnet, noch verstärkt. Denn Mitte der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts ist die Welt jenseits der *Grands Boulevards* selbst dabei, in diesen Hades einzugehen, zu dem sie den Übergang bildet.

Zu der mythologischen Welt, die sich in den Passagen öffnet, gehören « plusieurs mythes modernes »<sup>3</sup>, die in Aragons Passage de l'Opéra Zuflucht finden. Wie in einem ewigen Kreislauf des Lebens entsteht in der zerfallenden Passage, die schon bald von einer « divinité nouvelle » bewohnt wird<sup>4</sup>, eine „moderne Mythologie“<sup>5</sup>. So wird dem eher düsteren Kapitel der Passage de l'Opéra, die, am Ende ihrer Existenz angelangt, nur noch Sinnbild von Tod und Vergänglichkeit zu sein scheint, die Hoffnung auf eine neue Welt entgegengesetzt.

In einem weit weniger philosophisch-mythologischen Kontext entsteht in der Passage de l'Opéra die literarische Strömung des Surrealismus, von dem es, eine religiöse Metaphorik parodierend, heißt: « [Un] nouveau vice vient de naître, un vertige de plus

---

<sup>1</sup> SCHAPER Rainer Michael, *Der gläserne Himmel. Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988, S. 136.

<sup>2</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152, S. 167 und S. 185.

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 152.

<sup>4</sup> *Ebd.*, S. 151.

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 145 im Titel des ‚Vorwortes‘ zu *Le paysan de Paris*: « Préface à une mythologie moderne ».



est donné à l'homme.»<sup>6</sup> Die halb reale, halb fiktive Passage – Handlungsort von Aragons surrealistischem Text und zugleich Schauplatz eines historisch belegten literarisch-künstlerischen Umbruchs im Paris der Zwanzigerjahre – tritt also, als Gegenpol zum Bild des Sarges und des Totenreichs, und um bei den Raummetaphern zu bleiben, auch als Geburtstube auf.

Bevor in *Le passage de l'Opéra* der spezifische Raum der gleichnamigen Passage betreten wird, werden die Passagen im Allgemeinen eingeführt. Sie werden beschrieben als

ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant.<sup>7</sup>

In diesen düsteren Gängen, in die kein Tageslicht dringt, ist man also nur *de passage*. Die Passage erscheint, wie es auch ihr Name sagt, als Transitionsraum, als Durchgang, und steht demnach von Beginn an für einen Ort des Nicht-Bleibens, der Schnell-lebigkeit und der Vergänglichkeit. Deutlicher noch zeigt sich dieser zeitliche Aspekt in « ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive »<sup>8</sup>, von denen weiter unten die Rede ist. Denn aus diesen „Menschen-Aquarien“ ist bereits alles ursprüngliche Leben gewichen; Anfang des 20. Jahrhunderts stehen die Passagen nur noch als leere Hohlräume da. Doch obwohl die Zeit diesen Räumen offenbar alles Leben genommen hat, bieten diese noch immer Schutz und Nährboden für neues Leben, das erst in diesen verfallenden Galerien eine Wohnstätte findet. Die sterbenden Passagen

méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensible hier et que demain ne connaîtra jamais.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 190.

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 152, Hervorhebung im Original.

<sup>8</sup> *Ebenda.*

<sup>9</sup> *Ebenda.*

Die doppelte Verortung der Passagen in der Gegenwart – angezeigt durch die Gefahr der Spitzhacke, die sie zerstören wird – und in einer unfassbaren Zeit zwischen gestern und morgen, in der sich die Passage in eine mythologische Welt verwandelt, zeigt nicht nur die sowohl historische wie auch mythische Zeitdimension von Aragons Passage de l'Opéra an, sondern weist auch auf deren zweifache räumliche Verankerung in einer realen Welt und zugleich in einer mythischen Symbol- und Traumwelt hin.

### 2.1. Le passage de l'Opéra als Unterwasserwelt

Im trüben Licht, das durch schmutzige Scheiben fällt, sich in ihnen bricht und den Raum so in eine gespenstische Atmosphäre taucht, wirken die Passagen unwirklich und geheimnisvoll.<sup>10</sup> Aragons Beschreibung dieses Lichtes als « lueur glauque, en quelque manière abyssale »<sup>11</sup> weist auf den Grund des Meeres, wie die Übersetzungen sehr deutlich machen. Darin wird *glauque* zu „meergrün“ und *abyssale*, bei Wittkopf, zu „abgrundtief“, bei Babilas sogar noch eindeutiger zu „tiefseehaft“.<sup>12</sup> Das Licht in der Passage erzeugt also eine submarine Atmosphäre, derentwegen die gläsernen Passagen als *Aquarien* bezeichnet werden.<sup>13</sup> Der Begriff des „Menschen-Aquariums“<sup>14</sup>, den Aragon für die Passage benutzt, hebt die metaphorische Bedeutung dieser Tiefseelandschaft hervor, bezeichnet das Aquarium doch den in schummeriges Licht

---

<sup>10</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang folgende Bemerkung von Benjamin, der die düsteren Lichtverhältnisse in den Passagen weniger dem Glas als Material, als vielmehr dessen Verarbeitung zuschreibt: „Zu früh gekommenes Glas, zu frühes Eisen. In den Passagen ist das sprödeste und das stärkste Material gebrochen, gewissermaßen geschändet worden. Mitte vorigen Jahrhunderts wußte man noch nicht, wie mit Glas und Eisen gebaut werden muß. Darum ist der Tag so schmutzig und trübe, der durch die Scheiben zwischen eisernen Trägern von oben hereinfällt“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 211-212 [F 1, 2]).

<sup>11</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

<sup>12</sup> ARAGON Louis, *Pariser Landleben*, übersetzt von Rudolf Wittkopf, München: Rogner & Bernhard, 1969, S. 18-19; ARAGON Louis, *Der Pariser Bauer*, übersetzt von Lydia Babilas, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, S. 18.

<sup>13</sup> Glas, mit dem die Pariser Passagen überdacht sind, kommt explizit als Begriff erst in der weiter unten genannten Metapher des Glassarges vor (« cercueil de verre », in: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 167). In der ersten Beschreibung der Passagen lässt es sich nur erahnen. Anhaltspunkte für die großzügige Verwendung von Glas in diesen Gängen sind die erwähnte « lueur glauque », die auf gedämpft einfallendes (Tages-)Licht verweist, das, in den Glasscheiben gebrochen, in einem „meergrünen“ Ton erscheint, sowie – deutlicher noch – der ausdrückliche Vergleich mit dem Aquarium, einem Kasten aus Glas, der nicht nur an das Glasdach, sondern auch an die vielen Schaufenster der Passage erinnert, die den Eindruck erwecken, auch deren Wände seien aus Glas.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 152: « ces aquariums humains ».

getauchten Raum hinter, oder besser: unter Glas; jenen von Glas bedeckten Gang, durch den Menschen wandeln – trockenen Fußes und ohne sich dabei wirklich unter der Wasseroberfläche zu befinden.

Neben diesem nur sinnbildlichen Aquarium gibt es in *Le passage de l'Opéra* allerdings noch einen weiteren Glasbehälter, der – im Gegensatz zum großen Glaskasten der Passage – zumindest in der Wahrnehmung des Erzählers tatsächlich mit Wasser gefüllt ist: Im Innern der Passage zeigt eine Schaufensterauslage eine Meerlandschaft. Dieses Aquarium ist Schauplatz einer kurzen, dafür umso eindrucklicheren und für die Wasser-Metaphern, die durch die Passage de l'Opéra führen, exemplarischen Szene.

### 2.1.1. « Toute la mer dans le passage »

Als der Protagonist aus *Le passage de l'Opéra* eines Abends aus dem Café Petit Grillon in die Passage hinaustritt, nachdem er zuvor lange auf eine Person gewartet hat, « qui n'avait pas jugé bon de [le] rejoindre » und er sein ungewöhnliches Alleinsein von Viertelstunde zu Viertelstunde mit der Bestellung eines Getränks gerechtfertigt hat, « qui épuisait un peu chaque fois de [sa] puissance inventive »<sup>15</sup>, eröffnet sich ihm unter dem Einfluss des konsumierten Alkohols ein phantastischer Raum. Angezogen vom Schaufenster des benachbarten Stockhändlers, in dessen Auslage « tout un art de panoplie dans l'espace [...] est développé », erlebt der Erzähler, wie sich die Passage vor seinen Augen in ein Meer verwandelt:

Quelle ne fut pas ma surprise, lorsque, attiré par une sorte de bruit machinal et monotone qui semblait s'exhaler de la devanture du marchand de cannes, je m'aperçus que celle-ci baignait dans une lumière verdâtre, en quelque manière sous-marine, dont la source restait invisible.<sup>16</sup>

Die Entdeckung dieser phantastischen Verwandlung geschieht zuerst über das Gehör: Ein „mechanisches monotones Geräusch“ weckt die Aufmerksamkeit des Erzählers; kurz darauf fällt sein Blick auf „ein grünliches, irgendwie submarines Licht“<sup>17</sup>, das nun noch den Sehsinn anspricht.

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 157-158.

<sup>16</sup> Die Unterwasser-Szene, in die der Erzähler hier eintaucht, befindet sich in: *ebd.* S. 157-159.

<sup>17</sup> Die Übersetzung stammt von Wittkopf; Babilas übersetzt „blassgrünes, gewissermaßen submarines Licht“. Die gesamte Szene befindet sich in: ARAGON, *Pariser Landleben*, übersetzt von Wittkopf, S. 27-30 und in: ARAGON, *Der Pariser Bauer*, übersetzt von Babilas, S. 26-29.

Die Welt, die sich auf der anderen Seite der Fensterscheibe öffnet, wird lakonisch bezeichnet mit: « Toute la mer dans le passage de l'Opéra. » In der Tat führt ein Wortfeld den Leser mit jeder Zeile tiefer in eine submarine Welt hinein. Durch die Scheibe sind « la phosphorescence des poissons », « des habitants de la mer », eine « voix de coquillages » und « des varechs » wahrzunehmen. Mittendrin befindet sich eine « forme nageuse », die sich schließlich als Meerjungfrau herausstellt, « car il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture [...] se terminait par une robe d'acier ou d'écaille, ou peut-être de pétales de roses ».

Dieses Geschöpf, das nicht nur wie eine « sirène au sens le plus conventionnel de ce mot » aussieht, sondern darüber hinaus auch noch zu singen scheint, erinnert an den griechischen Mythos der Sirenen, deren Gesang die Seefahrer in Bann schlug und so vom Weg abbrachte.<sup>18</sup> Wenn auch nicht diesem Gesang folgend, der durch die Fensterscheibe nicht zu hören ist, lässt sich der Erzähler dennoch von einem Geräusch zu diesem Schauspiel leiten, wodurch er der antiken Gefahr in gewisser Weise doch verfällt.

Auch an das Märchen der kleinen Meerjungfrau von Hans Christian Andersen<sup>19</sup> erinnert diese schwimmende Gestalt, umso mehr noch, als sie dem Erzähler tatsächlich ungewöhnlich klein erscheint: « Elle était un peu au-dessous de la taille normale d'une femme, mais ne donnait en rien l'impression d'une naine. » Dass sie so klein erscheint « semblait plutôt ressortir de l'éloignement, et cependant l'apparition se mouvait tout juste derrière la vitre ». In dieser Feststellung zeigt sich eine Unsicherheit, ein Misstrauen gegenüber den eigenen Sinnen, das Vigier als « hésitation intermittente de l'esprit »<sup>20</sup> bezeichnet und das sich in vielen, sehr vorsichtig gewählten Beschreibungen der persönlichen Wahrnehmung äußert: « je m'aperçus que », « cela tenait de », « cependant je devais m'avouer que », « il ne semblait pas que », « j'aurais cru »

---

<sup>18</sup> Vgl. dazu z. B.: HOMER, *Odysee* [Ende 8. Jahrhundert], übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1979, S. 194, Zwölfter Gesang, Vers 39-46. Eine solche mythologische Sirene, die den Passagen-Besucher durch ihren berausenden Gesang zu verführen scheint, entdeckt auch Benjamin: „Wer 1817 die Passage des Panoramas betrat, dem sangen auf der einen Seite die Sirenen des Gaslichts, und gegenüber lockten als Ölflammen Odaliskinnen“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 700 [T 1 a, 8]). Allerdings liegt die Gefahr bei Benjamin nicht in einer Sinnestäuschung, die die Wahrnehmung erschwert. Die Gefahr der Gaslicht-Sirene scheint vielmehr von der noch nicht lange existierenden künstlichen Beleuchtung auszugehen, deren unbekanntes magisches Leuchten unheimlich erscheint.

<sup>19</sup> *Die kleine Meerjungfrau* wurde 1837 verfasst. Die nach dem Vorbild dieser Märchenfigur geschaffene Bronzefigur, die zum Wahrzeichen Dänemarks wurde, sitzt seit 1913 im Hafen von Kopenhagen. *Den lille Havfrue*, die nur etwa einen Meter misst, ist eine weitere Referenz, die Aragon sicherlich bekannt war.

<sup>20</sup> ARAGON Louis, *Le paysan de Paris*, kommentiert von Luc Vigier, Paris: Editions Gallimard, 2004, S. 106.

weisen darauf hin, dass der eigenen Wahrnehmung nicht ganz getraut wird. Auch der Begriff der *apparition*, der Erscheinung, deutet auf eine mögliche Einbildung hin.

Die Unklarheit über die Zuordnung dieses Erlebnisses zu einer realen oder einer Phantasiewelt wird durch die Unsicherheit verstärkt, ob es sich bei der kleinen Gestalt, die dem Erzähler erscheint, um eine Halluzination handelt, oder ob dieser sich in seinem Zustand ganz einfach an eine frühere Begegnung erinnert, ohne dabei jemanden in anderer Weise als vor seinem inneren Auge zu sehen. Während er sich nämlich auf die Bewegung des Wassers konzentriert, meint der Erzähler diese Gestalt plötzlich zu erkennen. Er sieht in dieser Meerjungfrau ein deutsches Mädchen, dem er im besetzten Rheinland begegnet ist<sup>21</sup>:

C'est dans l'équivoque de l'occupation insultante des provinces rhénanes et de l'ivresse de la prostitution que j'avais rencontré au bord de la Sarre la Lisel qui avait refusé de suivre le repli des siens dans le désastre, et qui chantait tout le long des nuits de la Sofienstrasse des chansons que lui avait apprises son père, capitaine de vénerie du Rhin.

Diese Lisel, die das Ich in der „Trunkenheit der Prostitution“ getroffen hat, und nun in seinem *betrunkenen* Zustand wiedersieht, scheint immer noch zu singen, auch wenn nur ihre Lippenbewegungen darauf schließen lassen, da « le ressac de l'étalage couvrait sa voix et montait plus haut qu'elle vers le plafond ». Es ist also der Blick allein, der die Erinnerung wachruft, während der Gehörsinn, durch den das Wiedererkennen ihrer Stimme möglicherweise erfolgen könnte, durch Nebengeräusche von der im Mittelpunkt stehenden Erscheinung abgelenkt ist. Ihr Gesang verbindet diese Gestalt für den Erzähler mit der rheinländischen Prostituierten, die er – « malgré l'émaciement de ses traits et l'air égaré dont ils étaient empreints » – in ihr

---

<sup>21</sup> In *Le passage de l'Opéra* stellt eine Reihe biographischer Daten und historischer Fakten einen Bezug zwischen dem Autor und seiner Figur her und bettet zugleich das surrealistische Paris in die reale Stadt ein: 1919 ist Aragon, der an der französischen Besetzung des Rheinlandes in Folge des Ersten Weltkrieges beteiligt ist, im Saarland stationiert, wo es ihm zukommt, (deutsche) Prostituierte für ein Bordell zu ‚rekrutieren‘ (siehe die biographischen Angaben in: *ebd.*, S. 13). Diese ‚Erinnerung‘ des Erzählers deutet also auf seine Identität als Louis Aragon hin. Dass die Romanfigur dabei möglicherweise Charakterzüge besitzt, die dem realen Aragon fehlen, spricht keineswegs gegen dessen (fiktionalisiertes) Auftreten in seinem Buch – ganz im Gegenteil: Über diese Figur spielt Aragon mit der Vermischung von Realität und Fiktion, wie er auch den Raum der *Passage de l'Opéra* als halb realen, halb fiktiven Ort inszeniert. Auf weitere Elemente, die in *Le passage de l'Opéra* eine Verbindung zwischen der erzählten und der wirklichen Welt bilden, weise ich an den entsprechenden Stellen hin.

wiederzuerkennen glaubt.<sup>22</sup> Für den Leser rückt der Eindruck, dass diese schwimmende Gestalt mit ihrem Fischschwanz singt, die Erscheinung in die Nähe der mythologischen Figur der Sirene, als die sie eingeführt wird, bevor sie sich in der Phantasie des Erzählers in die deutsche Lisel verwandelt. Die Verbindung zum Rheinland evoziert zudem eine weitere Wassernixe: Loreley, die der Legende nach zwar nicht an der Saar, aber doch in der Gegend, nämlich auf einem Felsen im Rhein sitzen soll, wo sie singend ihr langes, blondes Haar kämmt und damit die Schiffer ins Verderben lockt. So sieht der Leser in dieser Szene nicht nur eine verführerische Halluzination, sondern ihm begegnet in dieser Gestalt, die in einem kulturellen Sinn auch ihm bekannt ist, die in der Passage de l'Opéra allgegenwärtige Mythologie.

„Der Raum verkleidet sich vor uns[,] nimmt wie ein lockendes Wesen die Kostüme der Stimmungen um“<sup>23</sup>, schreibt Benjamin in seinen *Protokollen zu Drogenversuchen* über die durch Rauschmittel stimulierte Wahrnehmung von Raum. Unter dem Blick des vom Alkohol berauschten Erzählers verkleidet sich auch die Passage de l'Opéra nach der Stimmung ihres Betrachters: Sehnsucht und Nostalgie mögen den Erzähler während seines einsamen Trinkgelages überfallen haben und so sieht sein trunkener Geist nun das Bild einer (ver-)lockenden Lisel vor sich. Doch spielt für die optischen Täuschungen auch die Dunkelheit in der Passage eine Rolle, in der das phosphoreszierende Licht, aus dem die ersehnte Gestalt steigt, erst zur Geltung kommt. In jenem Moment, als der Erzähler aus dem Café in die Passage hinaustritt, ist diese « déjà entièrement éteint ». Die Übersetzung von Wittkopf erinnert daran, dass *éteint* nicht nur ‚erloschen‘ bedeutet, wie Babilas hier übersetzt: „die Passage [...], deren Beleuchtung schon gänzlich erloschen war“. Bei Wittkopf weist diese Stelle auf den Anfang der *Passage de l'Opéra* zurück, der die Passage als « aquarium humain déjà mort » einführt, denn da ist es das ursprüngliche Leben, das bereits ‚erloschen‘ ist:

---

<sup>22</sup> Halb Vision, halb Erinnerung öffnet sich dem Erzähler ein doppeltes, halb geträumtes und halb erlebtes Universum. Diese Szene zeigt eine große Ähnlichkeit mit Begebenheiten der phantastischen Literatur. Wie im Kunstmärchen oder den *contes fantastiques* bricht auch in der nächtlichen Passage de l'Opéra das Übernatürliche in die Realität ein. Die geistige Verfassung des Erzählers und die spiegelnde Fensterscheibe mögen zu dieser phantastischen Welt beitragen. Dennoch bricht umgekehrt auch die reale Erfahrung des Erzählers, der nicht nur eine literarische Figur ist, sondern auch biographische Züge des Autors trägt, in dieses surrealistische Erlebnis ein und verschiebt so die Grenzen zwischen Realität und Illusion.

<sup>23</sup> BENJAMIN Walter, *Protokolle zu Drogenversuchen* [1927-1934], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. VI, 1985, S. 561.

„[O]bgleich [diese] schon völlig ausgestorben“ ist, tritt Wittkopfs Erzählerfigur in die Passage hinaus. Die Abwesenheit anderer Personen verstärkt das Gefühl eines gespenstischen Raumes und fördert die Einbildungskraft, die plötzlich umso mehr hört und sieht, je weniger es tatsächlich zu hören und zu sehen gibt.<sup>24</sup>

In seiner Verwirrung, « ne trouvant rien de mieux à dire », entfährt dem Erzähler ein Schrei, der die gesamte Erscheinung ins Wanken und schließlich zum Verschwinden bringt. « L'idéal! » ruft er angesichts dieses Traumbildes aus, das für ihn Erinnerung und (Wunsch-)Phantasie verbindet. Die Sirene scheint ihn gehört zu haben, « tourna vers [lui] un visage effrayé et tendit ses bras dans [sa] direction ». Eine Wunschphantasie auch hier? Oder ist es eine weitere optische Täuschung, die die Meerjungfrau scheinbar auf ihren Betrachter reagieren lässt? Im Augenblick des Geschehens ist nicht mehr festzustellen, wie wirklich oder unwirklich diese Gestalt ist, denn in jenem Moment, in dem der Erzähler aufschreit, wird der Zauber gebrochen. « [L]'étalage fut pris d'une convulsion générale », von einem „allgemeinen Veitstanz befallen“, wie Wittkopf übersetzt und damit den ‚Schüttelkrampf‘ über die medizinische Bezeichnung einer neurologischen Störung hinaus – für die sowohl der Begriff der ‚Konvulsion‘ wie auch derjenige des ‚Veitstanzes‘ stehen – mit einer ekstatischen Tanzbewegung verbindet, die an die wiegende (Tanz-)Bewegung des See-grases erinnert und so einen Bogen zum Anfang der Szene schlägt: « Les cannes se balançaient doucement comme des varechs ». Als die Bewegung zu einem abrupten Ende kommt, erstirbt mit dem Rauschen des Meeres auch die Helligkeit: « La clarté mourut avec le bruit de la mer. »<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Aragon aber lädt genau dazu ein: Mit *Le passage de l'Opéra* fordert er dazu auf, jene Wirklichkeit zu erforschen, die sich nicht auf das von bloßem Auge Sichtbare allein beschränkt. Der Protagonist seines Buches setzt technische und pharmakologische Hilfsmittel ein, um besser sehen zu können (siehe dazu S. 118 ff). Wo diese nicht mehr genügen, hilft die Phantasie, die mehr sieht als irgendein optisches Instrument.

<sup>25</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 159.

Am nächsten Morgen,

tout avait repris son aspect normal, sauf dans la seconde vitrine, une pipe d'écume qui figurait une sirène, et qui, au râtelier, sans qu'on s'en aperçut, s'était brisée comme dans un vulgaire tir forain, et qui tendit encore au bout de son tuyau d'illusion la double courbe d'une gorge charmante: un peu de poussière blanche tombée sur la silésienne d'un parapluie attestait l'existence passée d'une tête et d'une chevelure.

Die zerbrochene Meerschampfeife, die noch den Bogen des Busens sehen lässt, der einst zur Figur der Sirene gehörte, welche den Pfeifenkopf bildete, und eine Staubs spur auf einem der Schirme, die wohl vom Abbrechen des Pfeifenkopfes herrührt, sind untrügliche Zeichen dafür, dass hier tatsächlich einmal eine Gestalt verweilte, die sich nun nicht mehr in dieser Auslage befindet. Diese Spur scheint dem Erzähler Beweis genug für die Wirklichkeit seines nächtlichen Erlebnisses. Während den Leser gerade die Spur, die von etwas nicht (mehr) Vorhandenem zeugt, an eine phantastische Welt erinnert, in der nicht immer zwischen Wirklichkeit und Einbildung unterschieden werden kann, existiert diese Unterscheidung hier für den Erzähler nicht mehr. Für ihn gehen Wirklichkeit und Einbildung ineinander über, verschmelzen zu einer « surréalité »:

D'abord chacun de nous se croyait l'objet d'un trouble particulier [...]. Tout se passait comme si l'esprit parvenu à [la] charnière de l'inconscient avait perdu le pouvoir de reconnaître où il versait. En lui subsistaient des images qui prenaient corps, elles devenaient matière de réalité. Elles s'exprimaient suivant ce rapport, dans une forme sensible. Elles revêtaient ainsi les caractères d'hallucinations visuelles, auditives, tactiles,

berichtet Aragon in *Une vague de rêves* von den Erfahrungen der Surrealisten und beschreibt damit genau das, was der Erzähler von *Le passage de l'Opéra* in der nächtlichen Passage erlebt: « Nous éprouvions toute la force des images. Nous avions perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture. Dans un lit au moment de dormir, dans la rue les yeux grands ouverts [...], nous donnions la main aux fantômes. »<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> ARAGON Louis, *Une vague de rêves* [1924], in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 86-87.



### 2.1.2. Le passage de l'Opéra als „Menschen-Aquarium“

Die Unterwasserwelt, die sich im Schaufenster des Stockhändlers öffnet, ist, durch die Scheibe von der Passage getrennt, nur für das Auge des Passanten erreichbar. Im großen „Menschen-Aquarium“ auf der anderen Seite der Glasscheibe, im Gang der Passage, gibt es hingegen Strudel und Wogen, die nicht nur bildlich mit Wasser assoziiert, sondern tatsächlich als solche empfunden werden:

Au niveau de l'imprimerie qui fait des cartes à la minute, juste au-dessus du petit escalier par lequel on descend dans la rue Chauchat, à cette extrême pointe du mystère vers le septentrion, là où *la grotte s'ouvre au fond d'une baie agitée* par les allées et venues des déménageurs et des commissionnaires, à la limite des deux jours qui opposent la réalité extérieure au subjectivisme du passage, comme un homme qui se tient *au bord des ses abîmes*, sollicité également par *les courants d'objets* et par *les tourbillons de soi-même*, dans cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention et lapsus de l'inattention, arrêtons-nous un peu pour éprouver ce vertige.<sup>27</sup>

Erscheint die Passage in der Sirenen-Szene als visuell wahrnehmbarer „Bildraum“, „so wie ein Bild, in das der Betrachter eingetreten ist, ihn als Raum umschließt“<sup>28</sup>, so verwandelt sie sich hier, nach einem Benjaminschen Begriff, in einen „Leibraum“<sup>29</sup>, in dem die submarine Welt körperlich spürbar ist.<sup>30</sup> Der gesamte Raum wird von einem Strudel erfasst, ein Menschenstrom bewegt sich wie Wellen hin und her und ein Strom von Gegenständen ergießt sich in die Galerie. Zwischen der „vom Kommen und Gehen der Möbelpacker und Laufburschen bewegten Bucht“ und dem „Rande seiner Abgründe“<sup>31</sup> lässt der hohe Seegang den Spazierenden – der sich, sobald der Spuk

<sup>27</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 176, meine Hervorhebungen.

<sup>28</sup> BRÜGGEMANN, *Architekturen des Augenblicks*, S. 339.

<sup>29</sup> „Bild-“ und „Leibraum“ kommen vor in: BENJAMIN Walter, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1929]*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, Teil 1, 1977, S. 309.

<sup>30</sup> Brüggemann schreibt das physische Erleben, das aus der Passage nicht nur einen Bild-, sondern auch einen Leibraum macht, der Dunkelheit zu, die in diesem „fensterlosen Raum“ herrscht: „Da in der Erfahrung des umschließenden, fensterlosen Raums, in dem sich Innen und Außen, Straße und Interieur durchdringen, die Dominanz des Gesichtssinns schwindet, taktile Wahrnehmung, kinästhetische Empfindung, eine immer rege, dialogisch narrative Einbildungskraft und ein imaginatives Erinnerungsvermögen den visuellen Reiz umspielen und überlagern, ist die Passage zugleich Leib- und Bildraum“ (BRÜGGEMANN, *Architekturen des Augenblicks*, S. 339). Eine Verbindung von „Leib“ und „Bild“ im Raum der Passage sieht auch Siegfried Kracauer: „Eben als Passage ist der Durchgang zugleich auch der Ort, an dem sich wie kaum sonstwo die Reise darstellen kann, die der Aufbruch aus dem Nahen zur Ferne ist und Leib und Raum miteinander verbindet“ (KRACAUER, *Abschied von der Lindenpassage*, S. 327).

<sup>31</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 54.

vorbei ist, wie ein gestrandeter Seemann, « comme un marin à bord d'un château en ruine »<sup>32</sup>, fühlt – mit einem Schwindelgefühl zurück, das symptomatisch für die gesamte Erfahrung in der Passage de l'Opéra ist.<sup>33</sup>

In dieser Ecke, « à cette extrême pointe du mystère vers le septentrion », in der die Passage sich auf eine Meerlandschaft hin öffnet, zeichnet sich implizit eine weiteres Merkmal der Passage de l'Opéra ab, das ihren Raum maßgeblich bestimmt. Zeigt diese „äußerste Spitze des Geheimnisses“ « vers le *septentrion* », so liegt dieses wörtlich, wie Babilas übersetzt, „Richtung Norden“<sup>34</sup>, nach der lateinischen Bezeichnung für die nördliche Himmelsrichtung *septem triones*. Wittkopf aber überträgt die nördliche Ausrichtung dieses Geheimnisses auf die Tageszeit: « vers le septentrion » wird zu „der Mitternacht zu“<sup>35</sup>, in der die Sonne im Norden stehend unsichtbar bleibt. Durch diese Verbindung des Geheimnisses mit der Nacht und mit der mitternächtlichen Geisterstunde verleiht er der Passage einen gespensterhaften Hauch, wie er auch im « paysage fantomatique »<sup>36</sup> zu spüren ist, als das Aragon die ausgestorbene Passage de l'Opéra am Anfang seines Textes beschreibt. Das Unheimliche, das dem dunklen, leeren Ort anhaftet, und das dem Leser in verschiedenen Szenen aus *Le passage de l'Opéra* immer wieder begegnet, stammt zudem wörtlich auch von der *lueur glauque*, in die der Raum getaucht ist, denn neben dem meergrünen Schimmer, der die Illusion einer Unterwasserwelt weckt, hat *glauque* noch eine andere Bedeutung: Bildhaft steht es auch für ‚zweifelhaft‘ und ‚unheimlich‘.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 177.

<sup>33</sup> Hartmut Böhme erklärt dieses Schwindelgefühl als „Verlust von Positionalität“, also als Verlust der räumlichen Orientierung: „Schwindel heißt, die ‚Einbettung‘ meiner selbst im Gefüge der Dinge zu verlieren“; Schwindel sei „der privative Zustand von Balance. Dieser aber ist nicht die bloße Negation des Gleichgewichts [...], sondern das Andere des Gleichgewichts. Wenn wir uns im Strudel oder im Ungleichgewicht befinden, sind wir nicht in einer Abwesenheit, sondern im ‚anderen Zustand‘ der Balance“, wobei sich, wie unter Drogenkonsum oder in den verfließenden (Traum-)Bildern des Surrealismus, die „habituellen Objektrelationen“ destabilisieren (in: LECHTERMANN Christina et al. (Hrsg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007, S. 67).

<sup>34</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 54.

<sup>35</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 57.

<sup>36</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

<sup>37</sup> Unheimliche Züge trägt auch die Welt von Benjamins Passagen: Hat Öl- und Gaslicht die Passagen in „Feenpaläste“ verwandelt, so verlosch „[m]it dem Aufblitzen der elektrischen Lichter [...] das unbescholtene Leuchten dieser Gänge, die plötzlich schwieriger zu finden waren, eine schwarze Magie der Tore betrieben, aus blinden Fenstern in sich hineinschauen“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 700 [T 1 a, 8]). Wie schon die mythologische Figur der Sirene bringt Benjamin auch das Märchenhafte an den Passagen mit deren künstlicher Beleuchtung in Verbindung. Als die Gaslichtsirene, von der der Zauber der Passagen ausgeht (siehe dazu: *ebd.*, S. 1001 <D°, 6>), durch die Glühbirne ersetzt wird, verändern

Eine weitere Assoziation weckt auch das Glasdach, das für den grünlichen Schimmer verantwortlich ist, der die Passage in ein Aquarium verwandelt: Als « un grand cercueil de verre »<sup>38</sup> bezeichnet der Erzähler die Passage de l'Opéra, durch deren bevorstehende Zerstörung die Existenz ihrer Bewohner bedroht ist. Dass die Passage als Sarg betrachtet wird, nimmt das Thema der allgegenwärtigen Vergänglichkeit auf, die bereits in der Einführung der Passage de l'Opéra von großer Bedeutung ist.<sup>39</sup> Dieser Raum ist die letzte Ruhestätte für eine Welt, die am Verschwinden ist.<sup>40</sup> In ihm werden die Dinge aus dem sterbenden Passagenraum aufbewahrt, diesem „Menschen-Aquarium“, aus dem das ursprüngliche Leben bereits entwichen ist. Die Glaswände, durch die ihr Inneres sichtbar wird, verleihen der Passage dabei einen musealen Charakter. Die in den Schaufenstern ausliegenden Dinge, die außerhalb der Passage längst nicht mehr in Gebrauch sind, nutzlos erscheinen und meistens vergeblich auf einen Käufer warten, machen die Auslagen zu Museumsvitrinen. Dieses Auslegen verstärkt den Eindruck eines Ausstellungsraumes, der nicht nur zur Aufbewahrung und zum Schutz konzipiert wurde, sondern auch zur Präsentation einer vergangenen Zeit.

In eine andere Art von Raumgefüge unter der Erde wird die Galerie du Baromètre verlegt. Die Verbindung mit dem Unterirdischen findet ihren Ursprung dabei weniger im Glasdach, über das die Assoziation zum (Schneewittchen-)Sarg funktioniert, sondern geht vielmehr von der Raumform im Zusammenspiel mit der Düsternis aus, in die kein oder kaum Tageslicht dringt. Der Komplex aus verschiedenen, parallel verlaufenden und aufeinandertreffenden Galerien (die Passage de l'Opéra besteht aus zwei parallelen Galerien, die über zwei rechtwinklig dazu liegenden Quergänge verbunden werden) erinnert an das unterirdische Höhlensystem eines Maulwurfsgangs. Zweimal spricht Aragon von der Passage als « taupinière ». Einmal ist dabei die

---

sich die Vorzeichen dieser Märchenwelt: Der Sitz des elektrischen Lichts scheint weniger ein verwünschtes Schloss zu sein als eine finstere Höhle und an die Stelle der guten Fee tritt die böse Hexe, die eine „schwarze Magie“ betreibt.

<sup>38</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 167.

<sup>39</sup> Die Tatsache, dass es sich dabei um einen *gläsernen* Sarg handelt, der an Schneewittchen erinnert, das ja nicht wirklich tot ist, lässt allerdings auch das Leben anklingen, welches die Passage de l'Opéra selbst im Moment ihres Zerfalls noch birgt und diese so letztlich weniger als Symbol des Todes erscheinen lässt denn als Teil eines Kreislaufes, in dem aus Vergehendem immer auch Neues hervorgeht.

<sup>40</sup> Als letzte Ruhestätte für eine ganze Epoche mit ihren Berufen, Moden und Lebensformen wird die Passage – ähnlich wie sie in Benjamins *Passagenwerk* aus der Perspektive ihrer architektonischen und sozialen Entwicklung zu einer Wohnung des Kollektivs wird – zu einem symbolischen ‚Sarg des Kollektivs‘ (einer bestimmten Zeit).

gläserne Loge des Concierge in der Galerie du Thermomètre gemeint<sup>41</sup>, die in der Übersetzung von Babilas ihrer Form entsprechend zu einer „Maulwurfshöhle“<sup>42</sup> wird. Diese ‚Passage in der Passage‘, in der das Concierge-Ehepaar gemäß der Doppelung des Passagenraumes eine « double existence passive, aux limites de l'inconnu et de l'aventure »<sup>43</sup> führt, kann als Monade des gesamten Passagenraumes gelesen werden, dessen Bild sie enthält. Das andere Mal meint der Maulwurfsgang explizit die gesamte Galerie du Baromètre. Diese zweite Erwähnung führt den erdigen Gang noch etwas aus: « [C]omme une taupinière au milieu du terreau rejeté »<sup>44</sup> trifft die Galerie auf den Boulevard des Italiens. Babilas übersetzt *terreau* mit „Gartenerde“<sup>45</sup> und wählt so diejenige Bedeutung des französischen Begriffs, die zum Maulwurf passt, der sich durch ganz normalen Humus gräbt und sich seine Höhlengänge in Gärten und auf Feldern baut. Die „fette Mistbeeterde“<sup>46</sup>, für die sich Wittkopf entscheidet, rückt den Gang der Passage in die Nähe jenes Totenreichs, in das auch die Metapher des Glassarges führt. Der Prozess des Zersetzens in der Komposterde und die sich darin häuslich einrichtenden Würmer und Maden sind auch im Grab zu finden.<sup>47</sup> Dazu kommt, dass auch der Passagenraum bald nicht nur Sarg, sondern auch Leichnam sein wird, also zu Staub und Asche zerfällt – symbolisch, indem er eben ‚(aus-)stirbt‘, aber auch ganz konkret durch seinen Abriss, bei dem nichts als Staub zurückbleiben wird.

Was die von Aragon gewählten Metaphern für die Passage – der Sarg, der Maulwurfsgang durchs Mistbeet und das bereits ausgestorbene „Menschen-Aquarium“ – gemeinsam haben, ist nicht nur der Raum, der in eine Welt unter der Erde und ins Totenreich gehört. Der in all diesen Begriffen mitklingende Tod verfügt auch über eine zeitliche Komponente, der im Passagenraum im Paris der Zwanzigerjahre gehuldigt wird: die Vergänglichkeit.

---

<sup>41</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 156.

<sup>42</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 24, meine Hervorhebung.

<sup>43</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 156.

<sup>44</sup> *Ebd.*, S. 185.

<sup>45</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 68.

<sup>46</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 71.

<sup>47</sup> Siehe in diesem Zusammenhang auch Siegfried Kracauers Lindenpassage, in der der „Krimskrams“, der „im Bazar der Passage durcheinander[wimmelt]: die Nagelzangen, die Scheren, die Puderdosen, die Zigarettenzünder, die ungarischen Häkeldeckchen“, „wie Ungeziefer in Massen auf[tritt] [...]“. Das möchte uns auffressen; das krabbelt durchs wurmstichige Gebäude [...]“ (KRACAUER, *Abschied von der Lindenpassage*, S. 328-329).

## 2.2. Le passage de l'Opéra als Zufluchtsort: Der Kult um die Vergänglichkeit und die Vergangenheit

Als « sanctuaire d'un culte de l'éphémère »<sup>48</sup> verkörpert die Passage in Aragons *Le passage de l'Opéra* – eine Hommage an die im Vergehen begriffene Architekturform des 19. Jahrhunderts – die Vergänglichkeit gleich mehrfach. Bereits auf den ersten Blick ist in der weiter oben erwähnten Einführung der Pariser Passagen die Vergänglichkeit des Raumes selbst wahrnehmbar: Die verglasten Galerien, die sich in der Nähe der großen Boulevards befinden, werden von der Spitzhacke bedroht, die für ihren Abriss steht. Bald wird die Passage de l'Opéra vom neuen Boulevard Haussmann, der sich in Gestalt eines riesigen Nagetiers durch die Häuserzeilen frisst, verschlungen werden:

« Le boulevard Haussmann est arrivé aujourd'hui Rue Lafitte », disait l'autre jour *l'Intransigeant*. Encore quelques pas de ce grand rongeur, et, mangé le pâté de maisons qui le sépare de la rue Le Peletier, il viendra éventrer le buisson qui traverse de sa double galerie le passage de l'Opéra, pour aboutir obliquement sur le boulevard des Italiens.<sup>49</sup>

Die in *Le passage de l'Opéra* auf mehreren Ebenen thematisierte Vergänglichkeit zeigt sich aber nicht nur im Verfall und der Zerstörung dieser Architekturform. Auch im Begriff der Passage selbst ist das Vorübergehende und Kurzlebige des *être de passage* schon enthalten.<sup>50</sup> Nicht nur etymologisch oder bildhaft erscheint die Vergänglichkeit in der Passage de l'Opéra zudem in einem (Wort-)Spiel mit dem Begriff *éphémère*.<sup>51</sup> Aragon führt an die Spielerei heran, indem er aussagt, Robert Desnos habe sich mit dem Begriff des Ephemereren auseinandergesetzt und « par l'échelle de soie philologique le sens de ce mot fertile en mirages » gesucht. Das Ergebnis präsentiert sich in Form einer Reihe gleichklingender Ausdrücke unterschiedlicher Bedeutung: Nach einem einleitenden « éphémère », an das sich die Initialen « F.M.R » anschließen, folgt die durch Bindestriche zusammengefügte und in Klammern gesetzte Wortfolge

<sup>48</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

<sup>49</sup> *Ebenda*.

<sup>50</sup> Dazu schreibt Stierle: „Die Passage selbst ist ein Ort des Flüchtigen, auf das ihr Name noch eigens verweist. Im Zeichen des Ephemereren hat Aragon, ausgehend von dem Grundwort < pas > [= Schritt], das zugleich Verneinungspartikel (ne pas) ist, ein semantisches Netz von Ableitungen entfaltet, die alle im Zeichen des Flüchtigen stehen und so zum semantischen Äquivalent eines Mythos des Ephemereren werden, der in der Passage mit ihrer mehrfachen Bedeutung von privater Verbindung zwischen öffentlichen Straßen, Textpassage und Übergang seinen Fluchtpunkt hat“ (STIERLE Karlheinz, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1995, S. 26).

<sup>51</sup> Siehe dazu: ARAGON, *Le passage de l'Opéra*, 2007, S. 209.

« (folie-mort-rêverie) », die vielleicht als Auflösung dessen zu lesen ist, was sich hinter der Abkürzung « F.M.R » verbirgt. Darunter stehen zwei Beispiele, die klanglich den bestimmten Artikel miteinbeziehen: « Les faits m'errent » und « Les faix, mères ».<sup>52</sup> Die folgende Zeile scheint eine weitere mögliche Auflösung zur obenstehenden Formel « F.M.R » zu sein: « Fernande aime Robert », und das « pour la vie ! ». Schließlich wiederholt sich das Wort *éphémère*, umgeben von einem großen und einem kleinen Ô (« Ô éphémère ô ») – die möglicherweise als Vokativ zu verstehen sind<sup>53</sup> –, bevor ein « éphémères » in der Mehrzahl ein dekliniert Vergängliches wiedergibt und damit die Serie abschließt. Es ist also ein Spiel mit dem Wortklang, mit dem Signifikant, und weniger mit dem Signifikat, der Bedeutung, die sich ganz aufzulösen scheint, im wahrsten Sinn des Wortes unbedeutend wird.

Wie schwierig die Deutung dieser Spielerei und wie „fruchtbar an Trugbildern“ dieses Wort im Spiel mit der Homophonie tatsächlich ist, zeigen die Übersetzungen: Weder Wittkopf noch Babilas wagen sich an eine Übersetzung und lassen diesen Abschnitt in ihrer deutschen Version von *Le passage de l'Opéra* auf französisch stehen.<sup>54</sup> Wittkopf bemerkt sogar in einer Fußnote, dieses Wortspiel sei unübersetzbar – übersetzt aber doch im folgenden Abschnitt « et fait mères ! » in „und zu Müttern macht!“, wobei er den originalen Wortlaut in einer weiteren Fußnote angibt und darauf hinweist, dass dies ein weiteres Wortspiel sei. Auch Babilas übersetzt „und zu Müttern macht“; und auch sie setzt eine Fußnote, in der sie anmerkt, dass im Französischen « et fait mères » homonym zu *éphémère* sei. Im Gegensatz zu Wittkopf versucht sie eine Übertragung ins Deutsche – auch wenn diese in den Anmerkungen am Ende des Textes bleibt und nicht in die Übersetzung einfließt –, um ihren Lesern wenigstens im Ansatz das Wortspiel klar zu machen. Sie erklärt: „Dem dreisilbigen Wortkörper von *éphémère* werden im Spiel mit der Homonymie verschiedene Bedeutungen zugeordnet“ und liefert dann wörtliche Übersetzungen: „Ephemer – F.M.R – (Wahnsinn – Tod – Träumerei) – Die Fakten gehen mir durch den Kopf – DIE LASTEN, MÜTTER – Fernande liebt Robert – fürs Leben! – O Ephemerer [sic] o – Ephemere [sic].“

<sup>52</sup> Passend zu diesem Spiel mit der Vergänglichkeit ist *l'éphémère* der französische Begriff für ‚Eintagsfliege‘.

<sup>53</sup> Diese Interpretation wird vom Text gestützt, der « l'éphémère » als « une divinité polymorphe » einführt (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 209).

<sup>54</sup> Vgl.: ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 107 und ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 101.

So scheint selbst die Bedeutung des Vergänglichen vergänglich zu sein, die Definition von *éphémère* vieldeutig und wechselnd, je nach Schriftbild, das dem Wortlaut zugeordnet wird. Jede Bedeutung leuchtet kurz auf, um danach gleich wieder zu verschwinden.

Als Kultort des Ephemereren wird die Passage de l'Opéra auch zur Zuflucht für das bereits Vergangene. In ihrer räumlichen Abgeschlossenheit scheint die Zeit stehen geblieben zu sein und so bleiben die Lebensart und Gewohnheiten einer ganzen Epoche in der Passage bestehen: Längst vergessene Berufe werden unter ihrem Dach noch ausgeübt und ihre Bewohner tragen aus der Mode gekommene Kleidung und altmodische Frisuren. Bezeichnet Foucault mit dem Begriff der Heterotopie Orte, « qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »<sup>55</sup>, so erscheint die Passage hier in Anlehnung an diese Definition als exemplarisches Beispiel einer *Heterochronie*: außerhalb der Zeit und doch zeitlich verortbar in einer längst vergangenen Epoche.

Als Ort, in dem die Vergangenheit noch aktuell ist, beschreibt auch Benjamin die Passagen:

Oft beherbergen diese Binnenräume veraltende Gewerbe und auch die durchaus aktuellen bekommen in ihnen etwas Verschollenes. Es ist der Ort der Auskunfteien und Ermittlungsinstitute, die da im trüben Licht der oberen Galerien der Vergangenheit auf der Spur sind. In den Auslagen der Friseurläden sieht man die letzten Frauen mit langen Haaren. [...] <sup>56</sup>

Eine Auskunftei kommt in Aragons Passage nicht vor. Dafür macht sich der Erzähler hier auf die Suche nach einem anderen kuriosen Institut, von dem er von Paul Valéry gehört haben will und das in der Passage einen ebenso idealen Standort findet wie das Detektivbüro. Das Zwielficht, das in ihr herrscht und das es den Kunden ermöglicht, ihre Geschäfte unerkannt abzuwickeln, bietet sich nämlich geradezu an für eine

agence qui se [charge] de faire parvenir à toute adresse des lettres venues de n'importe quel point du globe, ce qui [permet] de feindre un voyage en Extrême-Orient, par exemple, sans quitter d'une semelle l'extrême-occident d'une aventure secrète.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> FOUCAULT, *Des espaces autres*, S. 15.

<sup>56</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 270 [H 1 a, 1].

<sup>57</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 157. Den Eindruck einer Reise in den Orient erwecken im Übrigen nicht nur gefälschte Poststempel. Die märchenhafte Atmosphäre wie aus 1001 Nacht und das

Eine gleichfalls verschwindende Berufsgattung sind jene Friseure, die das Haarschneiden noch nach alter Manier betreiben: jener in der Galerie du Thermomètre, der ein « survivant [d'une] anglomanie démodée » ist, oder, in der Galerie du Baromètre, Gélis-Gaubert, bei dem « tout est resté fidèle aux façons du passé ».<sup>58</sup> Was ihre Frisuren, aber auch was die Kleidung betrifft, sind die Bewohner der Passage nicht ganz à la mode: So trägt zum Beispiel die Taschentuchhändlerin einen Rock « large, et plus courte qu'on ne les fait aujourd'hui, au goût de 1917 environ ».<sup>59</sup> « [L]a merveille des merveilles » jedoch ist ihre Bluse, « chef-d'œuvre d'application dans un genre disparu »<sup>60</sup>, die, nach alter Tradition handgefertigt, im Gegensatz zur aufkommenden Industrie und der das Handwerk vertreibenden Massenproduktion steht, die dem Detailhandel in den kleinen Läden der Passage zum Verhängnis wird.

Mit der Passage wird eine ganze Epoche mit all ihren Attributen verschwinden. Ihres Raumes beraubt, werden besonders die Flanerie und die Prostitution, für die der düstere Gang mit seiner durch Kommen und Gehen gewährleisteten Anonymität einen idealen Ort bildet, einen radikalen Umschwung erleben. Diese Veränderung kündigt der Erzähler seinen Lesern an und stellt ihnen zugleich eine Art Zukunftsszenario vor:

Nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie et de la prostitution, et par ce chemin qui ouvrira plus grande la communication entre les boulevards et le quartier Saint Lazare, il est permis de penser que déambuleront des nouveaux types inconnus qui participeront des deux zones d'attraction entre lesquelles hésitera leur vie, et seront les facteurs principaux des mystères de demain.<sup>61</sup>

Diese « nouveaux types inconnus », die sich schon bald in dem neuen Durchlass bewegen, der durch den Durchbruch des Boulevards Haussmann entstehen wird, sind Schwellenwesen. Sie werden innerhalb und außerhalb des ursprünglichen Passagenraumes leben und zwischen verschiedenen „Anziehungszonen“ hin- und hergerissen sein. Die Übersetzung der « zones d'attractions » mit „Anziehungszonen“ findet sich bei Babilas.<sup>62</sup> Wittkopf hingegen wählt den Begriff „Vergnügungsviertel“<sup>63</sup> und schafft so

---

Sammelsurium von ausgefallenen Dingen aus aller Welt gibt den Besuchern der Passage auch so das Gefühl, sich in einem fernen Land zu befinden.

<sup>58</sup> Siehe dazu die Beschreibung der Friseursalons, in: *ebd.*, S. 173 und S. 213.

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 207.

<sup>60</sup> *Ebenda.*

<sup>61</sup> *Ebd.*, S. 153.

<sup>62</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 19.



eine Nähe zum Rotlichtviertel, das bereits in der impliziten Erwähnung der Prostitution im « *paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites* »<sup>64</sup> mitschwingt, sowie – expliziter – in der späteren Beschreibung der *maisons de passe*<sup>65</sup> anklingt.<sup>66</sup> Gleichzeitig wird der Passagenraum in der Bezeichnung ‚Vergnügungsviertel‘ auch zu einem Raum von Abenteuern nicht nur sexueller Art. Die Passage und ihr buntes Treiben werden zum Jahrmarkt, auf dem allerlei feilgeboten wird. Dass es sich aber bei Wittkopf vorwiegend und deutlicher als im Original um zwielichtige Gestalten handelt, die in der Passage ihren zuweilen auch etwas zweifelhaften Vergnügen nachgehen – wie sie bei Wittkopf in den weiter unten erwähnten „verruhten Vergnügen“ anklingen<sup>67</sup> –, wird durch die Übersetzung von « *déambuler* » mit „herumtreiben“<sup>68</sup> noch zusätzlich hervorgehoben.

Zu den zwielichtigen Gestalten, die sich in der Passage herumtreiben, gehört, zumindest in der Phantasie des Erzählers, auch der berühmt-berüchtigte, 1922 hingerichtete Serienmörder Henri Désiré Landru. Aragon denkt sich ihn als Kunde eines in der Passage liegenden Schneidergeschäfts, das sich mit « *tailleur mondain* » betitelt und neben Modeartikeln auch « *All traveling requisities* » verkauft.<sup>69</sup> Das englischsprachige Werbeschild spricht für die Weltgewandtheit, die in der Bezeichnung *mondain* steckt. Der zur Klientel gehörende mehrfache Mörder, der als « *expérimentateur sensible* » bezeichnet wird, scheint allerdings eher die „Extravaganz“ dieser Mode hervorzuheben. Wittkopf jedoch übersetzt den « *tailleur mondain* » mit „Schneider der eleganten Welt“<sup>70</sup> und betont dabei gerade nicht den oft negativ konnotierten, außergewöhnlichen und ausgefallenen, sondern den sich positiv abhebenden guten Geschmack. Die elegante Seite der Mondänität wird auch von Babilas in den Vordergrund gestellt, die den Schwerverbrecher zum Kunden eines

---

<sup>63</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 20.

<sup>64</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

<sup>65</sup> Siehe: *ebd.*, S. 153.

<sup>66</sup> Benjamin erwähnt eine Passage, deren Namen bereits auf diese Art von « *plaisirs* » anspielt: « *Passage du désir* » – und setzt in Klammern dazu: « *(menant jadis un à lieu galant)* » (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 85 [A 1 a, 2]).

<sup>67</sup> Siehe dazu S. 126.

<sup>68</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 20.

<sup>69</sup> Siehe für diesen gesamten Abschnitt: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 175-176.

<sup>70</sup> Siehe für den entsprechenden Abschnitt in der Übersetzung von Rudolf Wittkopf: ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 55.

„Schneider[s] für die feine Gesellschaft“<sup>71</sup> macht. Schwingt in Aragons « tailleur mondain » also auch noch der Ton einer leichten Übertreibung mit, die Landru karikiert, scheint der Mann, « auquel on a coupé la tête », in den Übersetzungen zu jenem distinguierten Herrn zu werden, der « avait chez lui le masque de Beethoven et les œuvres d'Alfred Musset, [...] offrait à ses amis de rencontre un biscuit et un doigt de madère, [...] portait les palmes académiques ». Das Bedauern des Erzählers, dass es im Schwurgericht kein Programm gibt, in das man – dazu in „Schönschrift“, wie Wittkopf « en italique » übersetzt – Folgendes schreiben könnte:

*A la cour comme à la ville*  
Monsieur LANDRU  
*est habillé par* LE TAILLEUR MONDAIN

scheint den letzten Zweifel an der Ernsthaftigkeit seines extravaganten Gedankenspiels zu beseitigen. Doch zeigt diese bizarre Vorstellung, deren Kontrast durch die Übersetzungen noch an Schärfe gewinnt, was für Gestalten sich im Dämmerlicht der Passage de l'Opéra zu Hause fühlen: Es sind janusgesichtige Figuren, die in diesem Raum ihren Ort finden – einen Ort, der selbst jenen Schwellen-Charakter aufweist, der ihr Schicksal bestimmt.

Während der Erzähler sich die zukünftigen Schwellenwesen ausmalt, die sich in sich neu eröffnenden Durchgängen bewegen werden, ist die Zeit, in der Landru noch in der alten Passage de l'Opéra ein- und ausgegangen sein soll, nicht nur aufgrund von dessen Hinrichtung zwei Jahre zuvor vorbei. In der Zwischenzeit sind glanzvolle Boulevards entstanden, neben denen die düsteren Passagen uninteressant erscheinen und so zunehmend in Vergessenheit geraten, bis sie allmählich verfallen und schließlich ganz den angekündigten Durchbrüchen weichen.

Die vollständige Zerstörung der Passage de l'Opéra jedoch wird nicht einfach nur eine überholte und vergessene Welt unwiederbringlich verschwinden lassen. Im Durchgang des Boulevard Haussmann werden sich jene neuen Wesen ansiedeln, die die « facteurs principaux des mystères de demain » darstellen, über die es heißt: « Ceux-ci naîtront des ruines des mystères d'aujourd'hui. »<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 235.

<sup>72</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 153.

So steht der Vergänglichkeit und dem Tod in der *Passage de l'Opéra* die Entstehung von neuem Leben gegenüber. Doch nicht nur aus den Ruinen der surrealistischen Passage erheben sich „neue unbekannte Gestalten“<sup>73</sup>. Auch aus der realen Passage geht Neues und Unbekanntes hervor: In ihr liegt der Anfang des Surrealismus.

### 2.3. Le passage de l'Opéra als Geburtsort des Surrealismus

« C'est ce lieu où vers la fin de 1919, un après-midi, André Breton et moi décidâmes de réunir désormais nos amis [...], c'est ce lieu qui fût le siège principal des assises de Dada », heißt es in *Le passage de l'Opéra* über das in der Passage gelegenen Café Certa.<sup>74</sup> Wer da in der 1. Person Singular spricht, ist der Erzähler. Aus historischer Sicht aber ist dieses Ich, das zusammen mit André Breton das Café Certa zum Treffpunkt der Pariser Dadaisten gewählt hat, Aragon selbst.<sup>75</sup> Diese Stelle zeigt deutlich,

<sup>73</sup> In der Übersetzung von Rudolf Wittkopf: ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 20.

<sup>74</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 196. Das Certa existiert immer noch. Es befindet sich heute, noch immer in Nähe des Boulevard Haussmann, neben dem *Hotel Mercure Opéra Garnier* im Quartier St. Lazare. Es ist also, aus der Passage de l'Opéra vertrieben und nachdem die Opéra Le Peletier bereits 1873 bei einem Brand zerstört wurde, wieder in die Umgebung eines Opernhauses gezogen. Auch wenn sich dieses Hotel nicht direkt neben der Opéra Garnier befindet, die 1875 die zwei Jahre zuvor abgebrannte Opéra Le Peletier ersetzt, ist die Verbindung zum Opernhaus doch auffallend – und für das Café aus der ehemaligen Opernpassage vielleicht nicht ganz zufällig. Dieser Umzug erfolgt übrigens gleich nach der Zerstörung der Passage de l'Opéra und wird in der Buchausgabe des *Paysan de Paris* von 1926 in einer Fußnote erwähnt: « Certa se trouve aujourd'hui rue de l'Isly, dans le local de l'ancien London Bar. Et moi, où suis-je? Où est mon corps? Voici déjà la nuit » (*ebd.*, S. 202).

<sup>75</sup> Dass Aragon zusammen mit Breton Ende 1919 das baskische Café Certa in der Passage de l'Opéra entdeckt und die beiden daraufhin beschließen, ihre Versammlungen mit den Dadaisten dorthin zu verlegen, schreibt Bougnoux in einer von Aragon bestätigten *Chronologie de la vie et de l'œuvre*, allerdings nicht ohne vorab anzumerken, « qu'il convient toujours de recevoir avec prudence [les indications qu'il donne dans ses textes romanesques et < explicatifs >], tant la < volonté de roman >, infiltre chez Aragon tout ce qui touche à sa vie même » (siehe: ARAGON Louis, *Œuvres romanesques complètes*, hrsg. von Daniel Bougnoux, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 1997, S. XXXIII und S. XLI). Doch nicht nur diese Szene weist auf die Identität des Erzählers mit Aragon hin. Mag das in Großbuchstaben gedruckte « LOUIS ! » zum Vergnügen des Erzählers, der seinen eigenen Vornamen, « si peu employé dans [son] entourage », endlich einmal « imprimé en capitales de quelque importance » sehen will, noch kein eindeutiger Beweis sein, so verstärkt doch jener Moment, in dem der Ich-Erzähler – der den Vornamen Aragons trägt – mit Marcel Noll und André Breton durch den nächtlichen Stadtpark Buttes-Chaumont streift, die Vermutung, dass der mit Breton und Noll befreundete Aragon als Protagonist seines Buches auftritt (siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 184 und S. 241). Das Auftreten von Breton und Noll wie auch Anspielungen auf Tristan Tzara, der in der Umschreibung des „Antiphilosophen“ erscheint, Francis Picabia, an dessen *Tableaux mécaniques* eines der Reklameschilder aus dem Café Certa erinnert, Robert Desnos, dem das Wortspiel um das phonetische *éphémère* in den Mund gelegt wird, Paul Valéry, der dem Erzähler von jener mysteriösen Agentur erzählt haben soll, die « se chargeait de faire parvenir à toute adresse des lettres venues de n'importe quel point du globe », und Jacques Baron, dessen Bruder, der Boxer Charles Baron, ein Zimmer im *Meublé* der Passage bewohnt, sowie schließlich auf Sigmund Freud, der als kleines Hündchen im Schlepptau der Libido auftritt, situieren den Text zudem in der Epoche seiner Entstehung (siehe dazu: *ebd.*, S. 184, S. 201, S. 209, S. 157, S. 154 und S. 167).

wie sehr sich Autor und Figur überlagern und spielt zugleich mit der Verschmelzung der realen Passage mit einem fiktionalisierten Handlungsort.

Zum Sitz für den jungen Künstlerkreis um Breton und Aragon wurde das Café Certa, so berichtet der Erzähler, « par haine de Montparnasse et de Montmartre, par goût aussi de l'équivoque des passages, et [...] sans doute par un décor inaccoutumé qui devait nous devenir si familier ».<sup>76</sup> Wird die Motivation, in die zu Beginn des 20. Jahrhunderts alles andere als avantgardistische Passage de l'Opéra zu ziehen, einerseits von deren Lage abseits der etablierten Künstlerszenen in Montparnasse und Montmartre bestimmt, wodurch die Dadaisten sich auch räumlich von anderen Kunstrichtungen abgrenzen, so ist es andererseits vor allem der Raum selbst, der den Ausschlag für genau diesen Ort gibt: Verspüren Aragon und Breton eine besondere Vorliebe für das Zweideutige, gar „Dubiose“<sup>77</sup> der Passagen, wie Wittkopf « l'équivoque » übersetzt, so ist es der „ungewohnte[...] Dekor“ des Café Certa, der die beiden, so schreibt Benjamin, „verführte“<sup>78</sup>.

Dieser Dekor aber ist nicht einfach nur Mobiliar. Die beiden Übersetzungen von Wittkopf und Babilas zeigen, dass mehr hinter dieser Einrichtung steckt: Bei Wittkopf „verlockt“ ein „ungewöhnliches Ambiente“<sup>79</sup>, ist es also die Stimmung, die im Certa vorherrschende Atmosphäre, die die Dadaisten anzieht. Babilas lässt den Ort zu einer „Kulisse“<sup>80</sup> des dadaistischen Theaters werden, dessen Repertoire Aragon wiedergibt, wenn er mit einer gewissen Ironie die verschiedenen Aktivitäten der Dadas aufzählt.

So wird das Café zur Bühne,

que cette redoutable association complotât l'une de ses manifestations dérisoires et légendaires qui firent sa grandeur et sa pourriture, ou qu'elle s'y réunît par lassitude, par désœuvrement, par ennui, ou qu'elle s'y assemblât sous le coup d'une de ces crises violentes qui la convulsaient parfois quand l'accusation de modérantisme était portée contre un de ses membres.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 202.

<sup>77</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 88.

<sup>78</sup> ARAGON Louis, Don Juan und der Schuhputzer. Briefmarken. Damentoilette. Café Certâ [1928] (Auszüge aus *Le passage de l'Opéra*), übersetzt von Walter Benjamin, in: BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Supplement I, 1999, S. 25.

<sup>79</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 88.

<sup>80</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 84.

<sup>81</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 196-197.

Aus der dadaistischen Bewegung entwickelt sich in der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre der Surrealismus.<sup>82</sup> Da diese Entwicklung der Gruppe im Café Certa vor sich geht, wird die Passage de l'Opéra zur Geburtsstube des Surrealismus. Die räumliche Verortung dieser Entstehungsgeschichte wird von Benjamin aufgenommen, der im *Passagenwerk* erzählt, wie Aragon und Breton 1919 „aus Abneigung gegen Montparnasse und Montmartre ihre Zusammenkünfte mit Freunden in ein Café der Passage de l'Opéra“ verlegten, wo dann der Surrealismus geboren worden sei.<sup>83</sup> Benjamin zieht die Inszenierung einer Passage als Ursprungsort des Surrealismus allerdings noch weiter, indem er diese zur Mutter macht, während er die Kunstrichtung, aus dem der Surrealismus sich entwickelt hat, zu dessen Vater erklärt: „Der Vater des Surrealismus war Dada, seine Mutter war eine Passage.“<sup>84</sup> Die Behauptung, eine an ihrem Ende angelangte Protestbewegung, die durch den Sohn verdrängt wird, sozusagen in ihn übergeht, und eine veraltete, vom Abriss bedrohte und bereits todgeweihte Architekturform seien die Eltern des jungen avantgardistischen Surrealismus, mag auf den ersten Blick reichlich seltsam erscheinen. Doch zeigt die Verbindung zweier sukzessiver Kunstbewegungen mit einem gemeinsamen Versammlungsort sehr genau auf, wo und von wem der Surrealismus ‚gezeugt‘ wurde, und zwar ebenso in einer räumlichen wie in einer zeitlichen Verortung, die darüber hinaus Aufschluss über ererbte Eigenschaften zu geben scheint: Chronologisch und genealogisch stammt er vom Dadaismus ab, dessen ‚biologischer‘ Nachfolger er ist; physiologisch ist die Passage die ‚Gebärmutter‘, in der die surrealistische Bewegung entstanden ist.

---

<sup>82</sup> Zur Entstehungszeit von *Le passage de l'Opéra*, 1924, ist der Surrealismus als Bewegung noch sehr jung. Zwar schreibt Aragon in *Une vague de rêves* (jenem Text, in dem 1924 zum ersten Mal von den „Surrealisten“ die Rede ist), « l'idée de la surréalité » sei 1919 entstanden – « à la veille de Dada » –, als André Breton « s'appliquant à saisir le mécanisme du rêve [retrouvait] au seuil du sommeil le seuil de la nature de l'inspiration » (ARAGON, *Une vague de rêves*, 2007, S. 85). Erst 1923 jedoch entscheidet die Gruppe um Aragon und Breton « de [se] dire *surréalistes* » (siehe: *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris: Editions Seghers, 1968, S. 44). Laut Aragon handelte es sich bei dieser Entscheidung darum, « d'exprimer sous les espèces de ce mot ce qui s'était formé entre nous, avant le mouvement Dada parisien. Le surréalisme, pour l'appeler ainsi, en réalité, commence à la fin du printemps 1919. Seulement, alors, il ne porte pas ce nom pour nous » (*ebenda*). Dies zeigt nicht nur die Verwandtschaft von Dadaismus und Surrealismus, die in *Le passage de l'Opéra* evoziert wird, sondern erklärt auch die Überlagerung der beiden Bewegungen in Aragons Text, der sowohl dadaistische wie auch surrealistische Elemente aufweist.

<sup>83</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 133 [C 1, 2] und [C 1, 3].

<sup>84</sup> *Ebenda* [C 1, 3].

Während im Zusammenhang mit der Passage als Gründungsort des Surrealismus die biologisch-genealogischen Begriffe der Geburt und der Mutter- beziehungsweise Elternschaft nur von Benjamin, nicht aber von Aragon genannt werden, wird die Geburt des Surrealismus in *Le passage de l'Opéra* ebenfalls thematisiert. In einer Rede, in der sie ein neues Rauschmittel mit visionärer Kraft anpreist, gibt die allegorisierte Phantasie bekannt: « [Un] nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme: le *Surréalisme*, fils de la frénésie et de l'ombre. »<sup>85</sup>

Die Satzstruktur von « un nouveau vice vient de naître » erinnert an die Verkündigung der Geburt eines neuen Herrschers. Die eher negativ konnotierten Bezeichnungen « vice » und « vertige » machen allerdings deutlich, dass es sich beim Surrealismus weniger um einen erhofften Retter, als um einen gefürchteten Tyrannen handelt. Die dennoch, besonders durch die Wendung « est donné à l'homme » angedeutete, religiöse Metaphorik, mit der die Geburt dieses „Lasters“ verkündet wird, gewinnt in der Übersetzung von Wittkopf noch an Stärke: In einem unverkennbar biblischen Anklang, sowohl in syntaktischer wie auch in lexikalischer Hinsicht, verkündet die Phantasie die „hehre Botschaft“: „Soeben ist uns ein neues Laster entstanden.“<sup>86</sup> Auch wenn Wittkopf eine allzu bibelnahe und dadurch schon beinahe blasphemische Wendung vermeidet, indem er « un nouveau vice vient de naître » nicht wörtlich mit „ist uns ein neues Laster *geboren*“ übersetzt, ist nicht zu überhören, dass mit dem Surrealismus eine göttliche Macht, eine Art neuer Messias die Welt betritt – auch wenn dieser wörtlich keinen Erlöser, sondern eben ein „Laster“ darstellt. Möglicherweise hat genau diese ‚lasterhafte‘, die dunkle und zerstörerische Seite am Surrealismus ihren Anteil daran, dass die Verkündigung der Geburt Jesu nicht bis ins letzte Detail kopiert wird. Stattdessen scheint diese Szene, obwohl die Anlehnung an den biblischen Wortklang den Surrealismus unmissverständlich mit dem Heiland vergleicht, vielmehr auch eine bewusste Parodie der Ankunft Christi zu sein: Die Geburt des Surrealismus wird nämlich in das teuflische Gegenteil verkehrt, weist der „Sohn des Wahnsinns und der Finsternis“ doch eindeutig Züge eines Höllenfürsten auf. Dabei lassen nicht nur die Eltern, die Aragon für den Surrealismus wählt, « la frénésie » und « l'ombre », eher an den Teufel denn an Gott denken: Der Surrealismus erscheint explizit als « la damnation

---

<sup>85</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 190.

<sup>86</sup> Siehe: ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 78.

de votre âme », als eine « machine à chavirer l'esprit ».<sup>87</sup> Wie bereits die Charakterisierung als „Laster“ und „Schwindel“ erahnen lassen, verbinden nicht nur seine Abstammung, sondern auch seine Eigenschaften das von der Phantasie angebotene Rauschmittel mit einer teuflischen Macht.

Bei Aragon ist die (hehre) Botschaft ein « fait divers de première grandeur », also eine einfache Zeitungsmeldung, wenn sie auch von einem „Ereignis erster Größe“<sup>88</sup> berichtet. Diese Ankündigung passt zur – wie noch zu zeigen sein wird – journalistischen Form, die *Le passage de l'Opéra* aufweist. Die deutlichere Anspielung auf eine göttliche Macht bei Wittkopf jedoch verortet den Surrealismus nicht im Journalismus und damit in einer der vielen Gattungen, an der Aragons Buch teil hat, sondern in der neuen Götterwelt, die in der Passage de l'Opéra entsteht.

Eigentliche Geburtsstube des Surrealismus ist aber nicht, wie Benjamin schreibt, die gesamte Passage de l'Opéra, sondern nur ein Teil davon: das Café Certa, dessen « décor inaccoutumé » Aragon und Breton dazu bewog, es zum Versammlungsort der Dadaisten zu wählen, bevor aus jener Bewegung der Surrealismus entstand. Über die Einrichtung dieses Café wird gesagt: « La décoration y est brune comme le bois, et le bois y est partout prodigué. »<sup>89</sup> Doch trotz dieses Rundumblicks werden weder die allgemeine Atmosphäre noch der unübersehbare Schanktisch, der « la majeure partie du fond du café » einnimmt, mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Die „Hauptsache“ an der Einrichtung, so Benjamin – Babilas spricht von der „Besonderheit“, Wittkopf nennt die Einrichtung „bemerkenswert“, was beide Male das Ungewöhnliche an diesem Raum und seinem Mobiliar herausstreicht –, scheint vielmehr zu sein, dass „die Tische keine Tische, sondern Fässer sind“:

Celle-ci [= la pièce], l'essentiel de son mobilier est que les tables n'y sont pas des tables, mais des tonneaux. Il y a dans cette pièce deux tables, l'une petite, l'autre grande, et onze tonneaux. Autour des tonneaux sont groupés des tabourets cannés et des fauteuils de paille : vingt-quatre de chaque espèce environ. Encore faut-il distinguer : presque chaque fauteuil de paille est différent de son voisin.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 190.

<sup>88</sup> Siehe: ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 74.

<sup>89</sup> Siehe zur Einrichtung des Café Certa: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 197-198 sowie ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 89-90, ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 84-86 und ARAGON, *Don Juan und der Schuhputzer*, S. 27.

<sup>90</sup> Im Folgenden wird, neben anderen Möbeln und Einrichtungsgegenständen, die minutiös aufgezählt werden – von der Bar mit ihren Zapfhähnen und Flaschenregalen über das Telefontischchen mit

Auffallend an dieser Beschreibung ist zunächst die Heterogenität des Lokals. Die verschiedenen Sitzgelegenheiten fügen sich wie eine (räumliche) Collage zum Café Certa zusammen und nehmen so einen Grundzug des Buches wie auch der Passage auf.<sup>91</sup> Doch auch die Form des Mobiliars gibt einen Einblick in die räumliche Konstellation von Passage und Café sowie deren Darstellung: Das Certa bildet, ähnlich einer russischen Puppe, einen Innenraum der Passage, die selbst wiederum ein Innenraum der sie umgebenden Stadt ist. Diese Verschachtelung, die sich, wie die ausführliche Beschreibung der Einrichtung zeigt, noch bis in die Hohlform der als Tische dienenden Holzfässer hinein weiterziehen lässt, macht die surrealistische Präsentation der Passage de l'Opéra aus: Hinter jedem scheinbaren Ende des Raumes öffnet sich eine weitere Vertiefung, in der für den flüchtigen, ungeübten Blick Unsichtbares plötzlich sichtbar wird. Die Passage bekommt so eine unendliche Tiefe und ihr Raum scheint ohne Grenzen und ohne Ende zu sein.

---

Telefonbuch und die Garderobe bis hin zu den Topfpflanzen neben der Theke, der Kasse an deren linken Ende und dem im Winter sehr geschätzten mobilen Heizkörper –, jedes Fass mit seinen Sitzgelegenheiten noch einmal einzeln genannt und genau angegeben, wo im Raum sich das jeweilige Fass mit welchen Stühlen oder Bänken befindet. Vgl. im Kontrast zu dieser ausführlichen Schilderung die Beschreibung des Cafés in der anderen Galerie, des Petit Grillon, über das in nur zwei Sätzen alles gesagt zu sein scheint, was es über dieses – für die Surrealisten weniger wichtige – Interieur zu berichten gibt: « Le *Petit Grillon* est formé de deux pièces, dont la première, la plus grande, contient le bar, dont la seconde n'est qu'un cabinet carré, qu'on réservait pour nous seuls quand nous y venions à six ou sept, jouer, boire et parler. L'hiver, cette seconde pièce se chauffe avec un petit radiateur au gaz qu'on manque sans cesse de renverser » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 160).

<sup>91</sup> Aragons Passage de l'Opéra besteht aus vielen verschiedenen Bildern, die sich zu einer Art literarischer Collage zusammenfügen. Doch nicht nur die dargestellte Passage, auch der Text, der sie beschreibt, setzt sich aus unterschiedlichen Elementen zusammen und kombiniert dabei Text- und Bildmontage: Einzelne Gegenstände der Passage – Zeitungsartikel, Preislisten, Schilder oder Werbeplakate – fügen sich, so Luc Vigier, wie ein « élément de réalité brute » in Aragons Text und damit in seinen fiktionalisierten Raum ein (siehe: ARAGON, *Le Paysan de Paris*, 2004, S. 171). Über diese, wenn auch als Reproduktion in verkleinerter Form in *Le passage de l'Opéra* eingeklebten ‚Objekte‘ lässt Aragon Text- und Passagenraum sich überlagern und verschiebt damit die Grenzen zwischen Fiktion und Realität – und zugleich wird das fiktive Universum seiner Passage de l'Opéra nicht nur sicht-, sondern auch greifbar, suggeriert eine räumliche Tiefe. Finden sich in seiner Buch-Collage dieselben Elemente, die der von ihm als « peintre des illusions » bezeichnete Maler Max Ernst in seinen Bild-Collagen verwendet – « dessins imprimés, dessins de réclame, images de dictionnaire, images populaires, images de journaux », « photographies » (ARAGON Louis, Max Ernst, peintre des illusions [1923], in: ders., *Les collages*, Paris: Hermann, 1965, S. 29-30) –, so stellt die kaleidoskopartige Ansammlung ungleicher Text-Elemente, die verschiedenen Gattungen oder Stilebenen angehören – aus dem Roman und dem Gedicht, der Reportage und dem Sensationsjournalismus, dem philosophischen Diskurs, dem Sermon und dem Theaterstück, der Dokumentation und dem Touristenführer, dem Kunstmärchen und dem Mythos entlehnt sind –, auch eine Text-Montage dar. Wie Benjamins *Passagenwerk* in jener Form, in der es uns heute vorliegt, bildet also auch *Le passage de l'Opéra* (wie der gesamte *Paysan de Paris*) keinen homogenen Text, sondern ist vielmehr eine fragmentarische Konstruktion, die mit ihrer Heterogenität genauso wie mit der Konstellation ihrer Textfragmente spielt.



Diese Schilderung des Café Certa gibt Aufschluss darüber, wie Literatur den Raum, den sie repräsentiert, mitkonstruiert. Die Beschreibung des Certa als ein Raum, der aus mehreren Hüllen besteht, die es zu durchdringen gilt, zeigt dessen surrealistische Seite auf, die Aragons Raumwahrnehmung steuert. Gleichzeitig entsteht die surrealistische Form des Raumes erst durch diesen Blick in ihn: Seit Aragons Text über die Passage de l'Opéra ist das Café Certa nicht einfach mehr ein beliebiges Café, sondern ein Ort, an dem « le surréalisme reprend tous ses droits » – und dies in einem doppelten Sinne: Denn ist der Surrealismus aufgrund seiner historischen Entwicklung im Certa zu Hause, hat das Café durch Aragons Beschreibung noch einen anderen surrealistischen Anstrich bekommen:

Et dans cette paix enviable, que la rêverie est facile. Qu'elle se pousse d'elle-même. C'est ici que le surréalisme reprend tous ses droits. On vous donne un encrier de verre qui se ferme avec un bouchon de champagne, et vous voilà en train. Images, descendez comme des confetti. Images, images, partout des images. Au plafond. Dans la paille des fauteuils. Dans les pailles des boissons. Dans le tableau du standard téléphonique. Dans l'air brillant. Dans les lanternes de fer qui éclairent la pièce. Neigez, images, c'est Noël. Neigez sur les tonneaux et sur les cœurs crédules. Neigez dans les cheveux et sur les mains des gens.<sup>92</sup>

Vom Dekor des Raumes inspiriert, das ihn zu Wortspielereien und Assoziationen verleitet – von Strohhalmen zu Getränkehalmen (von der *paille* der Stühle zu den *pailles* der Getränke) oder vom Schnee zu Weihnachten –, gerät der Erzähler hier immer mehr in einen Rauschzustand. Die insistierende Wiederkehr und die Fülle an Bildern, die in so dichter Abfolge auf den Betrachtenden eindringen, dass die Konturen, das einzelne Motiv gar nicht mehr zu sehen sind, erwecken den Eindruck eines ‚Bilderregens‘ wie dichter Schneefall, hinter dem die Welt aus dem Blickfeld entschwindet und in weite Ferne rückt, wobei gleichzeitig die winzigsten Details im Innern des Cafés deutlich hervortreten. Diese Mischung aus sich überlagernden

---

<sup>92</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 203. Dieser Textausschnitt erinnert an eine Anleitung zur *Écriture automatique*, wie sie in Bretons *Manifeste du surréalisme* zu finden ist: « Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. [...] Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire [...] » (BRETON André, *Manifestes du surréalisme* [1924], Paris: Editions Gallimard, 1985, S. 41). Doch auch wenn hin und wieder gewisse Anleihen an Bretons Surrealismus vorkommen, basiert *Le passage de l'Opéra* nicht auf einer rein rezeptiven Wahrnehmung, die ihren Ausdruck in automatischem Schreiben, Traum-bildern und Traumberichten findet. Im Mittelpunkt des Aragonschen Surrealismus steht der (subjektive) Blick, der die Passage nicht nur bis ins kleinste Detail wahrnimmt, sondern auch über eine schöpferische Kraft verfügt. Siehe dazu S. 111 ff.

Bildern, die miteinander verschmelzen, und gleichzeitiger Fokussierung auf einzelne Dinge aus verschiedenen Bildebenen macht die surrealistische Wahrnehmung der Passage de l'Opéra aus.

In der visuellen, vom Blick determinierten Erzählform spielen Bilder eine entscheidende Rolle<sup>93</sup> – und zwar ebenso die physisch greif- und optisch sichtbaren wie die in Gedanken ausgemalten und eingebildeten. Die lautlich ähnlichen Begriffe Bild und Einbildung, im Sinne von Einbildungskraft, von Phantasie – *image* und *imagination* bei Aragon –, die nicht nur klanglich, sondern auch etymologisch miteinander verwandt sind, erscheinen in *Le passage de l'Opéra* untrennbar.

Tatsächlich wird das Bild nicht nur als visuell wahrnehmbare Einbildung, als Vision, von der Phantasie bedingt. « Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout révèle », behauptet die Phantasie selbst, die als Drogendealer auftritt.<sup>94</sup> Das Elixier, das sie anpreist, ist offenbar ein Stoff, der viel weiter greift und mehr umfasst als herkömmliche Rauschmittel: « Sous forme de livres, de poèmes » liefert die Phantasie « un pouvoir visionnaire », das die ganze Welt zu ändern vermag: « le Surréalisme ».<sup>95</sup> Diese visionäre Macht aber wird nicht nur der bewusstseinserweiternden Substanz zugeschrieben, als die der Surrealismus – « un stupéfiant venu des limites de la conscience, des frontières de l'abîme »<sup>96</sup> – eingeführt wird. Sie wird auch als poetische Praxis inszeniert, in deren Zentrum das Bild steht:

Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> In der gesamten *Passage de l'Opéra* experimentiert Aragon mit visuellen wie auch mit Lautbildern – so zum Beispiel im weiter oben zitierten Wortspiel zum Begriff *éphémère*. Seine Art, die Passage de l'Opéra und die Stadt darzustellen, gleicht dem Verfahren eines bildenden Künstlers. Was Aragon erzählt, sind Bilder. Seine Sprache wirkt plastisch und die Darstellung der Passage erfolgt intermedial, durch Text und Bild. Die Passage de l'Opéra öffnet sich unter dem Blick des Autors wie ein Panorama. Die Widmung für André Masson auf dem Vorsatzblatt des *Paysan de Paris* (2007, S. 143) verbindet diesen Text symbolisch mit den visuellen und graphischen Experimenten des Malers – dessen Werk viele Bilder umfasst, die in einer Praxis ähnlich der von den Surrealisten betriebenen *écriture automatique* entstehen, und analog als *dessins automatiques* bezeichnet werden – und stellt so eine zusätzliche Nähe zur Malerei und zum Bild her.

<sup>94</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 189.

<sup>95</sup> Siehe: *ebd.*, S. 190.

<sup>96</sup> *Ebd.*, S. 189-190.

<sup>97</sup> *Ebenda.*

Als unkontrollierbares „Rauschgift“ wird dem Bild, aus dessen „unmässige[m] und leidenschaftliche[m] Gebrauch“<sup>98</sup> der Surrealismus besteht, eine vernichtende Kraft zugeschrieben – doch liegt in dieser (bildlichen) Zerstörung auch ein Akt der Schöpfung, denn die bestehende Welt muss darum von jedem für sich (gedanklich) zerstört werden, damit in der Phantasie jedes Einzelnen eine eigene neue Welt entstehen kann.

Diese schöpferische Macht des Bildes offenbart sich in Aragons surrealistischer Welt, wenn das Bild zum heimlichen Zugang, zum verborgenen Hintertürchen ins Reich der Phantasie, des Phantastischen und Wunderbaren erklärt wird: « Je ne me sentais pas responsable de ce fantastique où je vivais. Le fantastique ou le merveilleux. [...] J’y accédais par un escalier dérobé, l’image. »<sup>99</sup> Ein solcher visueller Zugang zur Phantasie ist auch das Café Certa, hinter dessen Fensterscheiben die Passage sich „als erste und typischste Landschaft der neuen surrealistischen Wahrnehmungsästhetik“<sup>100</sup> auftut. Als Geburtsort des Surrealismus und als Tor zu einer surrealistischen Welt voller kreativer Vorstellungskraft verkörpert das Café Certa die schöpferische, bildende Kraft der Passage gleich in zweifacher Weise und hält so der Zerstörung durch die städtebaulichen Umwälzungen, die die Passage zum Totenreich macht, die Waage.

Als ein besonders fruchtbarer Boden erweist sich die Passage zudem gerade zum Zeitpunkt ihres nahenden Abrisses: Als sie bereits zum Verschwinden verurteilt ist, wachsen in ihr neue Mythen und eine neue Götterwelt heran.

#### 2.4. Le passage de l’Opéra als mythologischer Raum

Mit der *Préface à une mythologie moderne* weist Aragon implizit darauf hin, dass der Schauplatz seines Buches als mythologischer Ort inszeniert wird. Mit der städtischen Architekturform der Passage wie auch dem künstlich erbauten Stadtpark Buttes-Chaumont, dem Schauplatz des zweiten Teils des *Paysan de Paris*, zeigt Aragon Orte auf, an denen eine „moderne Mythologie“<sup>101</sup>, eine im Raum der urbanen Moderne

<sup>98</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 78.

<sup>99</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 291.

<sup>100</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 23.

<sup>101</sup> Den Begriff der *mythologie moderne* entlehnt Aragon bei Schelling: In *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* spricht der Erzähler von einem « gros livre allemand », das er gelesen habe (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 227). Jacqueline Chénieux-Gendron (*Le surréalisme et le roman 1922-1950*,

verortete Götterwelt in Erscheinung treten kann.<sup>102</sup> Werden dabei Bilder und Begriffe einer antiken Tradition auf ein modernes Zeitalter angewandt, so verlagern sich mit der „modernen“ Mythologie auch die Kultorte, an denen diese zelebriert wird: Passage und Park sind ‚heilige‘ Stätten, die nicht mehr von den Räumen profanen Lebens und Handelns getrennt sind.

---

Lausanne: L'Age d'homme, 1983) und Nathalie Piégay-Gros (Philosophie de l'image, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Paris: Les Belles Lettres, Nr. 5, 1994, S. 149-168) identifizieren dieses als Schellings *Philosophie der Mythologie* (1842). Von Schelling stammt, so vermutet Bognoux (siehe: ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 1277), auch das Zitat, mit dem dieses Kapitel – übrigens in deutscher Sprache – überschrieben ist: „Ausschauende Idee“ – obwohl diese im Manuskript mit der Initiale H. versehen ist, was möglicherweise für Hegel steht und in diesem Fall eine Anlehnung an dessen „anschauende Idee“ aus der 1817 erschienenen *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* sein könnte (siehe: HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. 8, 1975, S. 393, § 244). Konkreter mit Aragons Mythos-Begriff und dessen philosophischer Verankerung setzt sich Yvette Gindine auseinander, wobei sie sich auch auf Schelling bezieht. Sie schreibt: « Bien que dans cette préface [à une mythologie moderne] Aragon indique clairement son intention de partir à la recherche des mythes modernes, il ne s'étend guère sur la notion de mythe, terme qu'il emploie surtout comme synonyme d'erreur [...]. Mais dans la seconde partie de son livre [*Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*] publiée l'année suivante, il approfondit l'analyse du processus mythique, de sa valeur et de sa fonction, s'inspirant alors des idées de Schelling qu'il vient de lire » (GINDINE Yvette, *Aragon. Prosateur surréaliste*, Genève: Librairie Droz, 1966, S. 60). Andere Begriffe und Ideen aus der abendländischen Philosophie klingen im *Paysan de Paris* in umgewandelter oder parodierter Form an: So scheint eine Parodie der kartesischen Meditationen und ihres dialogisierenden Ichs den Kern der Philosophie des *Paysan de Paris* darzustellen: Zweifel nicht nur an der Realität, sondern am eigenen Selbst, an einer realen Existenz des Ichs, sowie der Verweis des kartesischen Gottesbeweises aus der Metaphysik in den Bereich der Psychologie (« L'idée de Dieu est un mécanisme psychologique », ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 286) zeigen die Grundzüge der Wahrnehmung dieser Welt auf, nämlich die Schwierigkeit zwischen Realität und Phantasie, zwischen objektiver Außen- und subjektiver Innenwelt zu unterscheiden. Trotz dieser philosophischen Anklänge und einer eigenen « réflexion d'une réelle qualité philosophique », die Christine Dupouy der *Préface à une mythologie moderne* zugesteht (DUPOUY, *Passages – Aragon/Benjamin*, S. 43), steht hier weniger eine in der philosophischen Tradition verankerte Mythologie im Mittelpunkt, als dass ihr Zusammenhang mit dem urbanen Raum interessiert. Die « mythologie moderne » wird also nicht ausgehend von Schelling in den Blick genommen, der im *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 die neue Mythologie bloß fordert und damit unrealisiert, während Aragon ihre Gegenwärtigkeit ausspricht (FREIER Hans, *Odyssee eines Pariser Bauern: Aragons « mythologie moderne » und der Deutsche Idealismus*, in: *Mythos und Moderne*, hrsg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 157). „Modern“ erscheint Aragons Mythologie nicht nur durch die Evokation eines bestimmten philosophischen Kontexts, sondern vor allem durch den Zeitpunkt ihrer Entstehung im Zeitalter der Industrialisierung sowie durch ihre Verortung in der Großstadt.

<sup>102</sup> « J'avais donc entrepris [...] d'exposer une imagination que j'avais du divin, et des lieux où il se manifeste », erklärt Aragon im Abschnitt XVII von *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, der sich in angedeuteter Briefform an den Herausgeber jener Zeitschrift richtet, in der *Le paysan de Paris* erschienen ist: « A M. Philippe Soupault, 4, avenue d'Erlanger / Monsieur le Directeur de la Revue européenne » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 279). Ähnlich heißt es in der 1930 erschienenen *Critique du « Paysan de Paris »*: « Le texte du *Passage* et de la *Préface* qui le précède répondait au dessein d'une mythologie moderne qui aurait recherché le sens mythique, de nos jours, à partir des lieux sacrés modernes, c'est-à-dire de l'équivalent moderne des lieux sacrés » (ARAGON Louis, *Critique du Paysan de Paris (Une jacquerie de l'individualisme)* [1930], in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 299).

Wie eng eine Mythologie an die Raumkonzeption gebunden ist, in der sie sich entfaltet, erkennt auch Benjamin, der auf die Verwandtschaft von „Mythos und Topographie“ hinweist.<sup>103</sup> Wie zur Illustration dieses Zusammenhanges nennt er Aragon, Pausanias und Balzac, die alle in ihren Werken eine mythische Topographie entwerfen beziehungsweise aufzeigen. „Pausanias schrieb seine Topographie von Griechenland 200 n. Chr. als die Kultstätten und viele der anderen Monumente zu verfallen begannen“<sup>104</sup>, notiert Benjamin und zeigt so, dass zum einen das Interesse für bestimmte Orte, zum anderen deren mythologischer Gehalt im Moment des Verfalls zunimmt oder zumindest in diesem Augenblick sichtbar wird. Aragon zeigt mit der Beschreibung der zerfallenden Passage eine Topographie von Paris, wie sie Pausanias zu einem ähnlichen Zeitpunkt für Griechenland festhielt: Beide beschreiben sie den Schauplatz ihrer Werke im Moment des Untergangs, dessen mythologische Topographie sowohl für den Ort als auch im Zusammenhang mit diesem bevorstehenden Ende wichtig zu sein scheint.<sup>105</sup>

Bringt Benjamin die Topographie von Aragon's Paris über solche impliziten Vergleiche und die Notiz „Aragon und Pausanias“ mit Pausanias' Griechenland in Zusammenhang, so zieht er die Verbindung von Pausanias mit Balzac's Paris ganz explizit:

Balzac hat die mythische Verfassung seiner Welt durch deren bestimmte topographische Umrisse gesichert. Paris ist der Boden seiner Mythologie [...]. [Es sind] immer wieder dieselben Straßen und Winkel, Gasse und Ecken, aus denen die Figuren dieses Kreises ans Licht treten. Was heißt das anderes als daß die Topographie der Aufriß dieses, wie jedes, mythischen Traditionsraums ist, ja der Schlüssel derselben werden kann, wie sie es dem Pausanias für Griechenland wurde, wie die Geschichte und Lage der pariser Passagen für dies Jahrhundert Unterwelt, in das Paris versank, es werden soll.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1031 <O°, 44>: „Verwandtschaft von Mythos und Topographie. Aragon und Pausanias. (Auch Balzac heranzuziehen.)“

<sup>104</sup> *Ebd.*, S. 133 [C I, 5].

<sup>105</sup> Zur surrealistischen Mythologie der Moderne bemerkt Bohrer: „Die plötzliche, sinnliche Wahrnehmung korrespondiert mit einer imaginativen Rekonstruktion des historischen Materials. Sie ist vornehmlich konzentriert auf den kulturell vorgegebenen Ort der Großstadt. Ihre Reflexion stößt auf die Dimension des Verfalls“ (BOHRER Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Frankfurt/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978, S. 387).

<sup>106</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 134 [C I, 7].

In *Graeciae Descriptio*, mit dem Benjamin Balzacs Darstellung von Paris vergleicht, beschreibt der Schriftsteller und Geograph Pausanias nicht nur Landschaften und Bauwerke des antiken Griechenlands, sondern auch Rituale und Kulte, womit er zugleich eine Ortsbeschreibung der griechischen Mythologie liefert, wie das obenstehende Zitat mit der Erwähnung der Kultstätten bereits anklingen lässt.

Mit diesem Griechenland wird nun aber nicht nur Balzacs, sondern auch Aragons mythische Topographie verbunden, wenn die Geschichte und Lage der Passagen Benjamins Ansicht nach die mythologische Unterwelt des Paris des 19. Jahrhunderts werden sollen und die Passagen selbst dabei zum Zugang zu dieser Welt werden. So ist die Verbindung von Aragon und Pausanias eine doppelte, die einmal implizit, einmal explizit an den Pariser Passagen – wie Aragon sie beschreibt – festgemacht werden kann.

*Le passage de l'Opéra* setzt ein mit einer räumlichen Verortung der modernen Götterwelt:

On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs. Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards. Mais il y a d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Éphèses comme, au fond d'un verre, le métal déplacé par un acide ; c'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, tout à coup, devient sensible, et terriblement hantante, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue.<sup>107</sup>

Ein Blick auf den Schauplatz dieses Textes zeigt, dass die Höhen, in denen heutzutage keine Götter mehr verehrt werden, sowohl räumlich – auf dem Olymp – wie auch in einer metaphorischen Dimension zu verstehen sind. Die neue Gottheit bildet sich stattdessen, wie auf den ersten Seiten von *Le passage de l'Opéra* deutlich wird, in den düsteren, des Tageslichts beraubten Passagen, die Aragon zum Zeitpunkt seiner Prophezeiung als Schlupfwinkel von modernen Mythen und als Heiligtümer eines

---

<sup>107</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 151.

Kultes des Flüchtigen sieht.<sup>108</sup> Zwar erinnern « ces modernes Ephèses », als die „die sich allmählich einer tiefen Religion öffnen[den]“<sup>109</sup> neuen Orte bezeichnet werden, an die antike Stadt Ephesos in Kleinasien, die einen Artemistempel beherbergte und damit eine der wichtigsten Kultstätten des Altertums war. Im Unterschied zu den antiken Kultorten sind die modernen Kultstätten jedoch ganz gewöhnliche Orte. Zum modernen Olymp werden keine legendären oder geschichtsträchtigen Winkel und Ecken, keine Plätze und Gebäude, die durch eine beeindruckende Architektur oder großen Luxus bestechen, sondern unscheinbare, auch leicht verkommene und von der Menge gemiedene Orte.<sup>110</sup> So wird die Passage nicht auf dem glanzvollen Höhepunkt ihrer Existenz, sondern erst zum Zeitpunkt ihres Zerfalls und auch nur für diese kurze Zeit des Übergangs zu einer Kultstätte: « [C]’est aujourd’hui seulement que la pioche les menace, qu’ils [= les passages] sont effectivement devenus les sanctuaires d’un culte de l’éphémère. »<sup>111</sup>

Über die räumliche Verlagerung hinaus, die die Götterwelt statt in den topographischen wie metaphorischen Höhen in der Pariser Unterwelt und im Alltäglichen, Gewöhnlichen und Banalen verortet, unterscheidet sich Aragons « mythologie moderne » auch noch durch andere Abweichungen von einer traditionellen Mythologie: Sie bildet keine eigene Welt, wie sie etwa die griechische oder römische Mythologie aufweist, und sie verfügt über keine narrative Struktur. Statt einem vollständigen Konzept in sich geschlossener Mythen wird eine « métaphysique des lieux »<sup>112</sup> aus einzelnen, über die Stadt verstreuten Elementen entworfen, die an bestimmte Örtlichkeiten gebunden sind, und sich vor allem in Bildern und Einbildungen manifestieren. „Das Mythische individualisiert sich zu Bilderfahrungen des Einzelnen“<sup>113</sup>, schreibt Menninghaus und spricht damit einen zentralen Punkt von

---

<sup>108</sup> Siehe: *ebd.*, S. 152.

<sup>109</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 17.

<sup>110</sup> Auf den zugleich topographischen wie soziographischen Randbereich, in dem die « mythologie moderne » sich vollzieht, weist auch Franziska Sick in ihrem Artikel über Mythos und poetische Erkenntnis im *Paysan de Paris* hin, wobei sie auf den Randbereich nicht nur im räumlichen Sinne aufmerksam macht: „Die Meditation ist Sache der Außenseiter, sie ereignet sich im Bordell und nicht in der Kirche, im ‚Gebrauchstext‘ Reiseführer und nicht in der Literatur“ (SICK Franziska, Mythos und poetische Erkenntnis: « Le Paysan de Paris » (1926) von Louis Aragon, in: *Zeitgeschichte und Roman im Entre-deux-guerres*, hrsg. von Edward Reichel und Heinz Thoma, Bonn: Romanistischer Verlag, 1993, S. 78).

<sup>111</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

<sup>112</sup> *Ebd.*, S. 151.

<sup>113</sup> MENNINGHAUS, *Schwellenkunde*, S. 25.

Aragons surrealistischer Weltdarstellung an, in die sich seine moderne und urbane Mythologie einschreibt. Deren Hauptkomponente ist eine visuelle Wahrnehmung, die durch eine bilderreiche Sprache wiedergegeben wird. Die den modernen Mythen „entsprechenden Perzeptionsweisen“ seien, so Fürnkäs, eine „plötzliche, sinnlich-bildliche Wahrnehmung und surrealistische Traumproduktion“.<sup>114</sup>

Dass die neue Götterwelt in einer bildlichen Wahrnehmung der Moderne sichtbar wird, zeigt besonders eine Stelle aus *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, in der dazu deutlich zu Tage tritt, wie sehr neben den *images* und ebenso der *imagination* auch die Sprache ihren Anteil an der Entstehung einer modernen Mythologie hat. Steht in *Le passage de l'Opéra* der Raum im Zentrum, in dem sich eine neue Gottheit bilden wird, so nehmen diese neuen Götter im zweiten Teil des *Paysan de Paris* Gestalt an:

Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces vierges, les plis de leur robe supposaient un procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage. Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée contemporaine, le long de ces routes où des dangers nouveaux la limitent, devant qui humiliera-t-elle la vitesse acquise et le sentiment de sa fatalité? Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement. Une étrange statuaire préside à la naissance de ces simulacres. Presque jamais les hommes ne s'étaient complus à un aspect aussi barbare de la destinée et de la force. Les sculpteurs sans nom qui ont élevé ces fantômes métalliques ignoraient se plier à une tradition aussi vive que celle qui traçait les églises en croix. Ces idoles ont entre elles une parenté qui les rend redoutables. Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle, avec un seul bras long et souple, une tête lumineuse sans visage, le pied unique et le ventre à la roue chiffrée, les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. O Texaco motor oil, Eco, Shell, grandes inscriptions du potentiel humain! bientôt nous nous signerons devant vos fontaines, et les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans le naphte.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 87.

<sup>115</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 229-230.



Die als moderne Gottheit verehrten Tanksäulen und die Texaco motor oil-, Eco- und Shell-Stationen, die die neuen Altäre bilden, vor denen die Menschen sich bekreuzigen, stehen in erster Linie für die moderne Technik, die an die Stelle eines mythischen Schöpfers tritt. Über die Funktion hinaus, die Moderne darzustellen, lässt sich an der Figurenhaftigkeit der Tanksäulen, die in ihrer Form ägyptischen Göttern gleichen, eine bildhafte Verwandtschaft ablesen, über die die Verbindung von einer archaischen zu einer modernen Götterwelt funktioniert. So ist, neben einer für allmächtig gehaltenen Technik, vor allem der visuelle Eindruck der Moderne entscheidend für deren Mythologisierung. Die Wahrnehmung von Formen und Bildern, die an bekannte und allgemeingültige Vorstellungen von mythischen Figuren erinnern, steht am Anfang einer neuen Mythologie, der Aragon durch seine bildhaften Beschreibungen Kontur verleiht. In seiner Phantasie verbinden sich die einzelnen Bildfetzen, die « images mythiques, disséminées en tous lieux », und bilden ein Ganzes, sichtbar gemacht durch eine « poétique nouvelle qui, en son centre, place l'imagination, force créatrice »<sup>116</sup>.

Von einer schöpferischen Kraft, die weniger von einem fertigen Bild ausgeht als von einem prozessualen Bilden, spricht Vigier: Eine « parole de type incantatoire à valeur performative » erschaffe die Welt, die sie erzähle, « comme si le langage devenait créateur du nouvel ordre qu'il décrit ».<sup>117</sup> « Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle » zeigt sich die Modernität der neuen Tanksäulen-Götter nicht nur in ihrer Form. Sie wird auch in einer modischen und zugleich kreativen Sprache gespiegelt. Die Welt, die da aus Wort und Bild geformt wird, ist die Moderne der Reklame, des Konsums und der Warenästhetik, woraus sich die neue Mythologie, die moderne Götterwelt, aus einer Flut von sich überlagernder und durchdringender Bilder, aus einer Vielfalt kreativer Begriffe erhebt.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> PIEGAY-GROS, *Philosophie de l'image*, S. 149.

<sup>117</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2004, S. 43.

<sup>118</sup> Vgl. dazu: PIEGAY-GROS Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris: Editions Sedes, 1997, S. 115: « C'est la publicité qui représente le mieux pour Aragon, le fonctionnement propre à la modernité. Les pancartes, inscriptions, affiches commerciales..., essentiellement urbaines, lorsqu'elles acquièrent un pouvoir poétique ou mythique, supposent un *détournement* de l'objet : elles ne prônent plus ses qualités propres mais l'éveillent à des significations poétiques ou mythologiques. [...] [La] publicité, pour Aragon, est l'élément essentiel d'une nouvelle mythologie. Celle qu'il définit dans le *Le Paysan de Paris*, en effet, s'élabore à partir des objets les plus concrets et quotidiens : éveillés à une signification nouvelle, ils pourront révéler une vérité qui dépasse les bornes de la raison et recouvrir une efficacité magique et une vertu spécifique » (Hervorhebung im Original).

In der Verehrung von Göttern in Form von Tanksäulen findet die in der Großstadt angesiedelte moderne Götterwelt einen ekstatischen Höhepunkt. Vor den Altären einer industrialisierten Gesellschaft hat nicht nur der antike Olymp ausgedient, auf dem keinem Gott mehr gehuldigt wird. Wo die Nymphen statt in einsamen Waldseen im Erdöl baden, hat eine urbane Topographie die Natur ersetzt, scheint die Mythologie aus den dunklen, dichten Wäldern, den Seen und Flüssen ausgezogen, um die Stadt zu erobern: Aragons Mythologie « occupe le sol concret et urbain de la modernité ».<sup>119</sup>

Was in der Darstellung der neuzeitlichen Tankstellen-Götter im zweiten Teil des *Paysan de Paris* explizit wird, zeigt sich im Ansatz bereits in der Passage de l'Opéra. In der Schaufensterauslage des *Orthopédiste-bandagiste* wird nicht mehr den antiken Göttern gehuldigt, sondern der modernen Industrie:

Un curieux orgueil, un luxe insensé nous est soudain révélé: voici des bandages herniaires pour les dimanches. Au niveau du disque compresseur l'art intervient: ce sont des motifs ornementaux, et même une tête de gladiateur or et argent sur fond de cuir rouge. Le hernieux ne doit pas pouvoir résister au plaisir de montrer de temps à autre ce bijou intime et barbare. Un petit squelette d'or constitué uniquement des pièces que l'industrie humaine peut substituer à l'œuvre divine sans en détruire l'économie est pendu dans ce bazar de bizarreries: il est presque complet, ce gnome métallique et brillant, ce schéma de nous-mêmes. Et comme à ses côtés on nous a modernisé les dieux antiques: deux petites statuettes peintes, avec la chair rose, les cheveux et les poils noirs, figurent Apollon et Vulcan. Mais qui au bras, qui à la jambe, l'un à la tête et l'autre au ventre, ils sont complétés par des bandages et des pièces articulées qui achèvent les gestes classiques du Belvédère et de l'Etna. Ainsi nous voici donc parvenus à ce point extrême où, fier de ses illusions, vaniteux comme son rire, l'homme aux mamelles de grenat ne connaît plus de limites à ses sens et à son esprit: alors il retouche les dieux, il se substitue à eux-mêmes, il élève au bout d'un passage équivoque, au nœud même d'un courant d'air, là où la fuite est favorisée par l'ombre et l'architecture, il élève des temples paradoxaux à ses erreurs et à ses énigmes.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> PIEGAY-GROS, *Philosophie de l'image*, S. 149.

<sup>120</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 218.

Die Auslage des Orthopädisten zeigt eine neue Kultstätte, wie sie die gesamte Passage in ihrer Inszenierung eines modernen Ephesos darstellt.<sup>121</sup> Die intimen Kostbarkeiten, mit denen der Mensch einen Defekt im Gottesgeschöpf behebt, werden dabei zu einer Art Reliquie einer modernen Welt, in der die in Gestalt und Verwundbarkeit anthropomorphisierten Götter nicht mehr allmächtig sind und der Mensch sich an ihre Seite erhebt. Dass der Mensch jedoch, auch wenn es ihm gelingen mag, Gottes Werk zu ersetzen, wo dieses brüchig wird, dabei keineswegs die den Göttern abgesprochene Allmacht erlangt, zeigt sich in der verhängnisvollen Verehrung von Götzenbildern der Industrialisierung (« et les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans le naphte ») oder wenn sich die Maschinen plötzlich verselbständigen: « L'homme a délégué son activité aux machines. Il s'est départi pour elles de la faculté de penser. Et elles pensent, les machines. Dans l'évolution de cette pensée, elles dépassent l'usage prévu. »<sup>122</sup> Überdeutlich erscheint die von der Technik ausgehende Gefahr in den Gerätschaften des Friseurs, die sich in fremde Kreaturen verwandeln, bereit, eines Tages zurückzuschlagen: « le séchoir mécanique avec son cou de serpent, le tube à rayons violets dont les yeux sont si doux, le fumigateur à l'haleine d'été, tous les instruments sournois et prêts à mordre, tous les esclaves d'acier qui se révolteront un beau jour. »<sup>123</sup>

In der Passage de l'Opéra vermischen sich allerdings nicht nur weltliche Dinge mit religiösem Ritus, wie dies auf anschauliche Weise im Schaufenster des Orthopädisten geschieht. In ihr findet auch eine Verwandlung von Profanem in Kultisches statt. So sind nicht nur die in der Passage gelegenen Bäder « temples d'un culte équivoque », die « un air du bordel et des lieux de magie »<sup>124</sup> haben. In der gesamten Passage ist jederzeit eine Metamorphose der Figuren in kultisches Personal möglich. Der

---

<sup>121</sup> An die Idee der zur Kultstätte gewordenen Passage schließt Benjamin mit der Inszenierung der Passage als „Tempel des Warenkapitals“ an (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1021 < L°, 28 >). Verwandelt sich dabei die Ware in einen Götzen, so wird darin die Vermischung von weltlichen Dingen und religiösem Ritus sichtbar, die auch Aragons moderne Mythologie charakterisiert und die in exemplarischer Weise im Schaufenster des Orthopädisten dargestellt wird, der seine Ware nicht nur Göttern gleichsetzt, sondern darüber hinaus so inszeniert, dass sie diese ‚komplettiert‘, ja ‚verbessert‘, indem sie ihnen etwa einen fehlenden Arm oder ein Bein ersetzt und sie damit sogar noch übertrifft.

<sup>122</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 230.

<sup>123</sup> *Ebd.*, S. 172. Dieser surrealistische Passagenraum, in dem Gegenstände sich verwandeln, fremde und unheimliche Formen annehmen, oder plötzlich ungeahnte Ähnlichkeiten aufweisen, findet sich auch in den frühesten Passagendarstellungen Benjamins wieder. Siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041-1043.

<sup>124</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 179.

Concierge wird zum Schwellenhüter, Prostituierte erscheinen als Priesterinnen eines Kultes der schnellen und vergänglichen Liebe. Benjamin macht zudem auch aus dem Flaneur eine mythisch-religiöse Figur: „Der Flaneur ist der Priester des *genius loci*.“<sup>125</sup> Unter seinem (Seher-)Blick verwandelt sich der Raum von Aragons surrealistischer Passage in einen Kultort.

Eine weitere Verbindung zum Flaneur lässt sich weniger an der Figur selbst als vielmehr an deren Position im Raum festmachen, denn Aragons Mythologie ist an eine Raumerfahrung im Gehen gebunden: « Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. »<sup>126</sup> Wie zentral die (Fort-)Bewegung in diesem Mythologiekonzept ist, zeigen die Übersetzungen. Babilas übersetzt die « mythologie en marche » mit „eine vorwärts schreitende Mythologie“<sup>127</sup> und versetzt so die Mythologie selbst in eine ständige Bewegung. Wittkopf schreibt: „Ich begann, unterwegs eine Mythologie zu konzipieren“<sup>128</sup>, womit er die Bewegung dem Moment des Entwurfs und der sich dabei fortbewegenden Figur zuordnet. Beide Versionen erweisen sich als treffende Beschreibung von Aragons Mythologie, die sowohl beim Gehen – und in einem Durchgang – entsteht als auch selbst (ver-)geht. Dies verdeutlicht eine Textstelle, die das Gehen, durch das „mit jedem Schritt“ neue Mythen entstehen, mit dem Vergehen verbindet: « Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. [...] Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. [...] Une mythologie se noue et se dénoue. [...] C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. »<sup>129</sup>

« La modernité des mythes décrits dans *Le Paysan de Paris* est due à leur caractère transitoire : l'éphémère »<sup>130</sup>, schreibt Piégay-Gros, womit sie nicht nur auf die allgegenwärtige Vergänglichkeit in der Passage de l'Opéra verweist, sondern das

---

<sup>125</sup> BENJAMIN Walter, Die Wiederkehr des Flaneurs. Rezension von Franz Hessels „Spazieren in Berlin“ [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. III, 1972, S. 196.

<sup>126</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 228-229.

<sup>127</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 131.

<sup>128</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 139.

<sup>129</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 149.

<sup>130</sup> PIEGAY-GROS, *Philosophie de l'image*, S. 150. « La temporalité des mythes modernes s'oppose donc radicalement à celle des mythes antiques ou classiques [...] ; loin de viser une sorte de vérité éternelle et universelle, ils sont essentiellement contemporains et éphémères » führt sie in *L'esthétique d'Aragon* (S. 117) mit einem Verweis auf die ‚Tanksäulen-Götter‘ aus, die Aragon den « enfantillages de l'Olympe » gegenüberstelle.

Vergängliche auch über Aragons konkrete Aussage « l'éphémère » sei « une divinité polymorphe »<sup>131</sup> mit der Mythologie verbindet. So kommt die Vergänglichkeit, die in *Le passage de l'Opéra* sowohl im Kult des Ephemeren wie auch in der ephemeren Kultstätte – der verfallenden Passage – sichtbar wird, schließlich auch in der Mythologie selbst vor.

Mit der Aussage, das Ephemere sei die zeitliche Dimension dessen, was Aragons topographische Rhetorik der « mythologie moderne » räumlich als Kult des Irrens und der Zerstreuung im Labyrinth der Passage de l'Opéra entfalte, bindet Fürnkäs den Vergänglichkeitskult nicht nur an die Passage, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugleich für den Durchgangsraum wie auch für die im Vergehen begriffene Architekturform steht. Fürnkäs' räumliche Verortung des Ephemeren bezieht sich vielmehr auf all jene Charakteristiken, die die Passage in ihrer räumlichen Dimension ausmachen, wie sie sich ihrem Betrachter im modernen Stadtbild auftut: „Das Ephemere ist räumlich das zufällige und zerstreute Bruchstück bzw. ‚atome‘, zeitlich das kurzlebige Vergängliche, kausal das absurd Nutzlose, ästhetisch das geschmacklose Banale.“<sup>132</sup>

An Aragons im Stadtraum verankerte « mythologie moderne » knüpft Benjamin mit seinem Entwurf einer mythologischen Topographie von Paris an, in der die Passagen in eine von „ungestalten Kloakengöttern“<sup>133</sup> bewohnte Unterwelt führen.<sup>134</sup>

<sup>131</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 209.

<sup>132</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 73.

<sup>133</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 511 [L 1, 3].

<sup>134</sup> Darauf dass Benjamins Projekt zweifellos durch die im *Paysan de Paris* entworfene moderne Mythologie « reposant au premier chef sur l'expérience de la grande ville qu'Aragon appelait de ses vœux » inspiriert sei, weist auch Raulet hin. Allerdings interessiert er sich dabei nicht näher für Benjamins mythologisches Paris. Indem er daran erinnert, dass die Fragmente des *Passagenwerks* « engagent une réflexion sur le rêve et le réveil qui prend ses distances par rapport aux « mythologies modernes » » (RAULET, *Walter Benjamin*, S. 44-45), zeigt er Benjamins Auseinandersetzung mit und Abgrenzung von Aragon an, ohne näher auf die (surrealistische) Großstadterfahrung einzugehen, die Benjamins Studie in ihren Anfängen beeinflusst, und auf die auch die „Tiergartenmythologie“ aus der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* zurückweist.

### 2.4.1. Benjamins Passagen als mythologische (Pariser Unter-)Welt

In Paris stößt Benjamin auf die mythologische Topographie des urbanen Raumes: Sind ihm die Passagen Eingänge in die Welt der Totengötter<sup>135</sup>, so stellt die Metro, „wo am Abend rot die Lichter aufglühen, die den Weg in den Hades der Namen zeigen“, diese „Unterwelt“ dar, „die sich mit hunderten von Schächten in der ganzen Stadt öffnet“.<sup>136</sup> Das Motiv der Unterwelt bringt die urbane Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts mit der antiken Mythologie zusammen. Das mythologische Paris aber bilden nicht nur die Katakomben, Metrostationen und Abwasserkanäle, die unter der Stadt verlaufen<sup>137</sup>: Der Untergrund von Paris setzt die topographische Ordnung der Oberfläche fort.<sup>138</sup> Die Anordnung der oberirdischen Bauten, der Tore und der Treppen, die in die Tiefe führen, zeigt die Struktur der urbanen Unterwelt mit ihren „Unterweltgötter[n]“<sup>139</sup> an, die an das Totenreich der griechischen Mythologie erinnert. Eine mythologische Ordnung scheint unterschwellig im urbanen Raum vorhanden zu sein. Als „wichtigstes Zeugnis [dieser] latenten Mythologie“ bezeichnet Benjamin die Architektur: Seine moderne Stadt-Mythologie kommt also im ‚gebauten Raum‘ zum Vorschein, wie sie durch die Orientierung an architektonischen Elementen zugleich als Raum konstruiert wird. Der Passage als „wichtigste Architektur des 19ten Jahrhunderts“<sup>140</sup> kommt in Benjamins mythologischem Paris ein ganz besonderer Stellenwert zu: Als „wichtigste Architektur“ stellt sie nämlich implizit auch das „wichtigste [...] Zeugnis“ der latenten Mythologie dar und nimmt somit eine wichtige – wie es ihrem Charakter eigen ist dazu gleich doppelte – Stellung in der mythologischen Stadtlandschaft ein: Sie ist Zugang zur Unterwelt und Unterwelt zugleich.<sup>141</sup>

<sup>135</sup> Im Fragment [C 1 a, 2] (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 135) vergleicht Benjamin die Passagen mit jenen Stellen „im alten Griechenland [...], an denen es in die Unterwelt hinabging“.

<sup>136</sup> Siehe dazu: *ebd.* und BENJAMIN Walter, *Berliner Chronik* [1932], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. VI, 1985, S. 469.

<sup>137</sup> In diesem „Höhlensystem, aus dem Geräusche der Métro und Eisenbahnen heraufdröhnen“, zeigt sich zugleich die historische Tiefe der Stadt, deren Katakomben und Grotten bis ins Mittelalter zurückgehen. Denn „dieses große technische Straßen- und Röhrensystem durchkreuzt sich mit den altertümlichen Gewölben, den Kalksteinbrüchen, Grotten, Katakomben, die seit dem frühen Mittelalter Jahrhunderte hindurch gewachsen sind“ (siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 137 [C 2, 1]).

<sup>138</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Fragment <E°, 8> (*ebd.*, S. 1002), das die beiden städtischen Labyrinth, das im Untergrund und das an der Oberfläche, auf einer einzigen Ebene zusammenführt: „Katakomben in der Passage.“

<sup>139</sup> *Ebd.*, S. 1016 <K°, 1>.

<sup>140</sup> *Ebd.*, S. 1002 <D°, 2>.

<sup>141</sup> Siehe dazu z. B.: *ebd.*, S. 134 [C 1, 7] und S. 135 [C 1 a, 2].

Die Markierung als mythologische Unterwelt verortet die Passage nicht nur räumlich abseits, sondern definiert sie darüber hinaus auch als eine „Heterotopie“ nach Foucault. Doch ist dieser „andere Ort“ nicht einfach nur ein Ort, der sich „außerhalb aller anderen Orte“ befindet.<sup>142</sup> In ihrer Funktion als Totenreich wird die Unterwelt zugleich zu einer „Heterochronie“, wie Foucault sie für den Friedhof – ebenfalls ein Ort für die Toten – beschreibt: Dieser erweist sich als « hautement hétérotopique puisqu'[il] commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité, où il ne cesse de se dissoudre et de s'effacer ».<sup>143</sup> Aufgrund des zeitlichen Aspekts entspricht die Ordnung des urbanen Untergrundes der Ordnung der Oberfläche nicht vollkommen. Auch wenn die beiden Bereiche ähnliche räumliche Strukturen aufweisen, sind sie in ihrer Zeitlichkeit entgegengesetzt: Die Ewigkeit des Totenreichs, das sich Benjamin im unterirdischen Paris eröffnet, bildet das Gegenstück zur Vergänglichkeit des sich ständig verändernden oberirdischen Stadtbildes.

Genau diese zeitliche Komponente aber macht die Stadt überhaupt erst zu einem mythologischen Raum. Wie es bei Aragon der Moment des Untergangs ist, der die Passage zu einem Ort für moderne Mythen macht, konstituiert sich das mythologische Paris auch bei Benjamin aus einer Reihe von Übergängen. Obschon es sich dabei weniger um zeitliche als vielmehr um räumliche Übergangsbereiche handelt, haftet diesen räumlichen Ausdehnungen immer auch ein zeitlicher Faktor an. Besonders sichtbar wird die Koppelung von Raum und Zeit in der Passage, die die ausgeprägteste Form des Übergangs darstellt: Indem sie sich nämlich selber zu einem Raum ausweitet, den Übergang ausdehnt, sodass dieser nicht einfach nur *überschritten* werden kann, sondern *durchschritten* werden muss, wird auch die Zeitspanne wahrnehmbar, die für das Passieren benötigt wird. Darüber hinaus klingt bereits im Begriff der Passage selbst die Zeit an: *être de passage*, ‚auf der Durchreise‘, das heißt: nur für eine kurze Zeit an einem Ort sein sowie *passer*, das Vorbeigehen an sich, sind im Wort ‚Passage‘ enthalten.

---

<sup>142</sup> Vgl. dazu: FOUCAULT, *Des espaces autres*, S. 15.

<sup>143</sup> *Ebd.*, S. 17.

Neben solchen räumlich ausgedehnten Übergängen bestimmen auch konzentriertere Schnittstellen zwischen zwei Bereichen die Ordnung von Benjamins mythologischen Räumen. So zählt Menninghaus „Grenzen“ und „Schwellen“ zu den Elementen, die im Rahmen mythischer Topographie eine herausragende Rolle spielen.<sup>144</sup> Benjamin differenziert diese Begriffe des Übergangs: Die Schwelle sei „ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen.“<sup>145</sup> Ihm scheint es gerade auf die räumliche Ausdehnung des Übergangs anzukommen: auf den Prozess des Wachsens, auf das sich Ausbreiten, im Raum Ausdehnen und gleichzeitig sich Verändern. Beide diese Charakteristiken der Schwelle, sowohl die Ausdehnung wie auch die Veränderung, verkörpert die Passage, die dazu noch ein weiteres Spezifikum des *Übergangs* beinhaltet, nämlich das Wandeln in der Bedeutung von langsamem Gehen.<sup>146</sup> Der französische Terminus für die Riten des Schwellenübergangs, die « rites de passages », markiert noch einmal die Verwandtschaft von Passage und Schwelle.<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Vgl.: MENNINGHAUS, *Schwellenkunde*, S. 28. Auf die Verbindung von Schwelle und ‚mythologischem Raum‘ verweist auch Piégay-Gros, wenn sie die Schwellen in Aragons *Paysan de Paris* als Grenzüberschreitung nicht nur im topographischen Sinne liest: « Les métaphores du seuil [...], si fréquentes lorsqu’il s’agit d’évoquer la révélation du mythe, montrent que le sens mythique est franchissement d’une limite, qui soudain ouvre l’arrière-monde de la réalité quotidienne et révèle au sujet une dimension de la réalité qui auparavant lui échappait » (PIÉGAY-GROS, *L’esthétique d’Aragon*, S. 116).

<sup>145</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 618 [O 2 a, 1]. Vgl. auch das ältere Fragment <M°, 26>, *ebd.*, S. 1025: „Schwelle und Grenze sind schärfstens zu unterscheiden. Die Schwelle ist eine Zone. Und zwar eine *Zone des Überganges*. Wandel, Übergang, Fliehen <?> liegen im Worte schwellen und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übergehen [...]“ (meine Hervorhebungen).

<sup>146</sup> Um den Passagen und dem *Passagenwerk* gerecht zu werden, müsste man, so schreibt Willem van Reijen, eine „Schwellenkunde“ entwickeln, „aber eine besondere, denn Passagen haben nicht nur Schwellen, sondern sind selbst Schwellen“ (VAN REIJEN Willem, *Passage und Tempel. Schwellenerfahrungen bei Benjamin und Heidegger*, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 271). Eine solche „Schwellenkunde“, die neben dieser doppelten und anderen architektonischen Schwellen noch weitere Übergänge in den Blick nimmt und dabei nicht nur mythologischen Verschränkungen nachspürt, betreibt Winfried Menninghaus in seinem Buch *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, aus dem van Reijen den Begriff der „Schwellenkunde“ entlehnt.

<sup>147</sup> Nicht zufällig scheint Benjamin in Aragon – dem Entdecker moderner Mythen, die in den düsteren Gängen der Pariser Passage de l’Opéra beheimatet sind – einen vom „Geschlecht der Schwellenkundigen“ zu erkennen (BENJAMIN Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [1932-1934 und 1938 Fassung letzter Hand], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 1, 1972, S. 238), und auch Fürkäs sieht eine Verbindung von Aragons moderner Mythologie mit der Passage als Schwelle, wenn er dessen „mythologische Topographie von Passage und Labyrinth“ als „Ausfaltung der Schwelle in den Raum“ deutet (FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 153).



Auf die Passage als nicht nur räumlicher und religiös-ritueller Übergang<sup>148</sup>, sondern auch als mythische Schwelle<sup>149</sup> verweisen die an ihrem Eingang postierten „Penaten“, die die Schwelle hüten:

Vor dem Eingang der Passage, der Eisbahn, des Bierlokals, des Tennisplatzes: Penaten. Die Henne, die goldene Pralinéeier legt, der Automat, der unsern Namen stanzt und jener andere, der uns wiegt – das moderne γυνωθι σεαυτον – Glücksspielapparate, die mechanische Wahrsagerin hüten die Schwelle. Sie finden sich, bemerkenswerterweise, so stetig weder im Innern noch eigentlich im Freien. Sie beschirmen und bezeichnen die Übergänge und die Reise geht Sonntagnachmittags nicht nur ins Grüne, sondern auch zu diesen geheimnisvollen Penaten.<sup>150</sup>

Aus dem lateinischen *penus* für ‚Vorratskammer‘ abgeleitet sind die Penaten die antiken Schutzgötter für Herd und Lebensmittel und nicht eigentlich die Götter der Ein- und Ausgänge, Türen und Tore – diese Aufgabe kommt in der römischen Religion Janus zu, dem Doppelgesichtigen, aus lat. *ianus* ‚überwölbter Durchgang, Torbogen‘ oder auch *ianua* ‚Tür‘. Lässt Benjamin diese modernen Penaten, die er „weder im Innern noch eigentlich im Freien“ buchstäblich auf der Schwelle platziert, hier den „Eingang der Passage“ bewachen, so ruft er sie nicht in ihrer namentlichen Funktion, sondern in ihrer Eigenschaft als Hausgötter auf, denen es obliegt, den Innenraum zu beschützen. So tragen die Penaten auf ihrer Schwelle dazu bei, den überwölbten Durchgang der Benjaminschen Passage zu einem Innen- und Wohnraum zu machen.

<sup>148</sup> Vgl. dazu auch: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 618 [O 2 a, 1]: „Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.)“ Auf das Erwachen als eine Schwellenerfahrung scheint, zumindest bis zu einem gewissen Grad, die Inszenierung der Passage als Traumbild in Benjamins Geschichtskonzept zurückzugehen: Im Text *Passagen* wird das Übertreten der Schwelle im Moment, in dem die Passage verlassen wird, mit dem Erwachen aus dem Traum gleichgesetzt. Siehe dazu S. 156 ff.

<sup>149</sup> An die Tatsache der räumlichen Schwelle knüpft sich laut Cassirer ein „eigenes mythisch-religiöses Urgefühl“: „Geheimnisvolle Bräuche sind es, in denen sich fast allenthalben in gleichartiger oder ähnlicher Weise, die Verehrung der Schwelle und die Scheu vor ihrer Heiligkeit ausspricht. Noch bei den Römern erscheint *Terminus* als ein eigener Gott und am Fest der Terminalien war es der Grenzstein selbst, den man verehrte, indem man ihn bekränzte und mit dem Blut eines Opfertiers besprenge“ (CASSIRER Ernst, *Das mythische Denken* [1925] (Bd. II der „Philosophie der symbolischen Formen“), in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Brigit Recki, Hamburg: Felix Meiner Verlag, Bd. 12, 2002, S. 121). Dass ausgerechnet die Passage, ein „Mittelding“ zwischen Innen- und Außenraum (BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 539), für Benjamin nicht nur zum mythologischen, sondern auch zum mythischen Raum wird, erscheint besonders interessant, wenn man bedenkt, dass der mythische Raum Cassirer zufolge „eine eigenartige Mittelstellung zwischen dem sinnlichen Wahrnehmungsraum [auch als „Seh- und Tastraum“ bezeichnet] und dem Raum der reinen Erkenntnis, dem Raum der geometrischen Anschauung einnimmt“ (CASSIRER, *Das mythische Denken*, S. 98, Hervorhebung im Original).

<sup>150</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 141 [C 3, 4].

Unter der Sigle [I 1 a, 4] wird der im öffentlichen Raum – „vorm Eingang der Eisbahn, des Bierlokals, des Tennisplatzes, der Ausflugsorte“ – von „Glücksspielapparate[n], Wahrsage- und vor allem Wiegeautomaten“ ausgehende „Schwellenzauber“ auch im bürgerlichen Interieur verortet: „Verborgener waltet dieser gleiche Zauber freilich auch im Interieur der Bürgerwohnung. Stühle, die eine Schwelle, Photos die den Türrahmen flankier<en>, sind verkommene Hausgötter [...]“.<sup>151</sup>

Weist die labyrinthische Struktur aus zahlreichen Über-, Auf- und Durchgängen das Paris des *Passagenwerks* als mythologisches Terrain aus, so zieht auch die „Tiergartenmythologie“ der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*<sup>152</sup> ihre Elemente aus dem „Erfahrungskreis der Schwelle“<sup>153</sup>. In der *Berliner Chronik* heißt es, in einem „verblaßte[n] Nachspiel der großen Schlaffeste [...] mit denen, ein paar Jahre früher, in Paris, die Surrealisten ihre reaktionäre Laufbahn eröffneten“, treffe der Blick unter gesenkten Lidern „Palmen, Karyatiden, Glasfenster, Nischen aus denen sich als das erste Kapitel einer Lehre von dieser Stadt die ‚Tiergartenmythologie‘ entwickelte“.<sup>154</sup> Hat Paris Benjamin die Kunst des sich Verirrens gelehrt, von der die *Berliner Chronik* wie auch das Denkbild „Tiergarten“ der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* erzählen, und dabei „den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern [seiner] Hefte waren“<sup>155</sup>, so ist die Erfahrung der Stadt als Labyrinth nur einer von mehreren Punkten, die sowohl Paris wie auch Berlin als mythologischen Raum inszenieren. Wie Aragons « mythologie moderne » nimmt auch die nach dem Berliner Tiergarten benannte Mythologie ihren Ausgang von Orten der Großstadt: Straßenzügen und Häuserblocks, Plätzen und Parks, Auf- und Durchgängen, Einstiegen

---

<sup>151</sup> *Ebd.*, S. 283 [I 1 a, 4].

<sup>152</sup> Während die nachgenannten Elemente und Beispiele für eine urbane Mythologie vorwiegend aus der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* stammen, bezeichnet Willi Bolle die *Einbahnstraße*, für die Benjamin „in Paris die Form gefunden“ hat (siehe: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 259), als ein „Initiationsbuch in die Mythologie der modernen Großstadt“ (BOLLE Willi, *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1994, S. 74). Dass die „profanen Motive der ‚Einbahnstraße‘“, wie Benjamin am 30. 1. 1928 an Gershom Scholem schreibt, im *Passagenwerk* „in einer höllischen Steigerung vorbeidefilieren“ sollen (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 323), bestätigt nicht nur Paris als mythischen Raum, sondern kündigt auch bereits die im *Passagenwerk* entworfene Großstadt-Mythologie an.

<sup>153</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 139 [C 2 a, 3].

<sup>154</sup> Siehe: BENJAMIN, *Berliner Chronik*, S. 470.

<sup>155</sup> BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1972, S. 237. Während das Denkbild „Tiergarten“ die Erfüllung jenes Traumes der Kunst des sich Verirrens zuschreibt, heißt es in der *Berliner Chronik*, S. 469: „Diese Irrkünste hat mich Paris gelehrt; es hat den Traum erfüllt, dessen früheste Spuren die Labyrinth auf den Löschblättern meiner Schulhefte waren.“

in die Tiefe. Und kommt in Paris das Betreten einer Passage – deren Gaslichter als mythische Figuren locken und schrecken zugleich<sup>156</sup> – dem Abstieg in die Unterwelt gleich, so bedeutet auch in den großbürgerlichen Wohnungen Berlins „den Fuß über die Schwelle setzen [...], von der Oberwelt Abschied nehmen“<sup>157</sup>.

Die zahlreichen Übergänge, die die Struktur von Paris und Berlin bestimmen, die Benjamins mythologisches Terrain bilden, zeigen, welch zentralen Platz die Schwellenerfahrung in diesen Räumen einnimmt. Darüber hinaus deuten auf den Stellenwert der Schwelle in ihren unterschiedlichsten Ausformungen auch die diese Räume bevölkernden Figuren hin. In Hauseingängen, und Flurnischen, auf Treppenabsätzen und in Loggien sitzen wie Hüter des Übergangs allerlei Wesen: Steinerne Skulpturen, Marmorbüsten und Bronzestatuen, der gesamte „plebs deorum der Kariatyden [*sic*] und Atlanten, der Pomonen und Putten“, die in einer Rezension von Franz Hessels *Spazieren in Berlin* als „jene einst herrschenden, nun zu Penaten, unscheinbaren Schwellengöttern gewordenen Figuren“ beschrieben werden und „die angestaubt auf Treppenabsätzen, namenlos in Flurnischen einquartiert, die Hüterinnen der *rites de passage* sind, die ehemals jeden Schritt über eine hölzerne oder metaphorische Schwelle begleiteten“.<sup>158</sup>

Auf die die Topographie der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* bestimmende räumliche Binärstruktur von Außen und Innen wurde in der Benjamin-Forschung schon mehrfach hingewiesen.<sup>159</sup> Wagner verweist auf eine mögliche Erweiterung der Raumdispositionen, indem er anmerkt: „Womöglich sollte man im Bezug auf die Raum-Konstellation [der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*] von einer Trinär-Disposition sprechen. Die dritte Position nähme dabei der zwischen Außen und Innen angesiedelte Schwellenort ein.“<sup>160</sup> Der „Schwellenort“ meint in diesen Texten die

<sup>156</sup> Vgl.: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 700, [T 1 a, 8]: „Passagen – sie strahlten ins Paris der Empirezeit als Feengrotten. Wer 1817 die Passage des Panoramas betrat, dem sangen auf der einen Seite die *Sirenen des Gaslichts* und gegenüber lockten als Ölflammen Odalysen“ (meine Hervorhebung).

<sup>157</sup> BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1972, S. 297.

<sup>158</sup> BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, S. 197.

<sup>159</sup> Vgl. dazu: SCHNEIDER Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1986, S. 136.

<sup>160</sup> WAGNER, *Die Großstadt als Chronotopos*, S. 218. Wenn Schneider auch nicht von einer „Trinär-Disposition“ spricht, so verweist er doch auch auf die Schwelle als Raum: „Zahlloser noch als diese Schwellen sind die Räume, die selbst Schwellen sind: Winkel, Kassetten, Aquarien, Verstecke, Höhlen,

Grenzen und Übergänge des bürgerlichen Innenraumes: Loggien, Erker, Türschwellen, Treppen, Haus- und Hofeingänge. Diese Zwischenposition gilt allerdings auch für den Schwellenraum der Passage: Türen, Tore und Treppenhäuser kommen ebenso wie in den Patrizierwohnungen der *Berliner Kindheit* auch in Benjamins Pariser Passagen vor. Zu Schwellen, die auch tatsächlich überschritten werden, werden diese Über- und Durchgänge allerdings nur teilweise, da nämlich, wo sie „Eingangstore[...]“ und „Ausgangstore[...]“ sind<sup>161</sup> – während andere Türen und Treppen nur in Gedanken passiert werden.<sup>162</sup>

Ein weiterer Durchgang, der sich wie die Passage aus der Schwelle entwickelt und in den Raum entfaltet hat, ist das Tor, insbesondere dasjenige, „das den verwandelt, der unter seiner Wölbung hindurchschreitet. Das römische Siegestor macht aus dem heimkehrenden Feldherrn den Triumphator“.<sup>163</sup> Doch verwandelt ein solches Tor nicht nur denjenigen, der unter ihm hindurchschreitet. Durch seine Errichtung erfährt die ganze Stadtlandschaft eine Verwandlung, denn der Triumphbogen dient nicht nur zur Glorifizierung des Sieges, sondern ist auch in eine sakrale Raumgliederung aus Schwellen und Grenzen eingebunden. So wird die Stadt in eine mythische Ordnung eingegliedert, wie sie zugleich auch ganz einfach mit der urbanen Ordnung des antiken Rom in einen Zusammenhang gebracht wird. Das moderne Paris wird also sowohl in einer mythischen wie auch in einer historischen Landschaft verankert.<sup>164</sup>

---

Bauer, Erker, Pavillons, Schränke, Kommoden, Pulte, Loggien“ (SCHNEIDER, *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 136).

<sup>161</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041. Vgl. zu den Passageneingängen auch: *ebd.*, S. 142 [C 3, 6]: „Diese Tore – die Eingänge der Passagen – sind Schwellen.“

<sup>162</sup> Nicht nur Schwellen, die in der *Phantasie* des Erzählers aus Benjamins *Passagen* übertreten werden, sondern gar bildliche *Schwellen zur Phantasie* selbst kommen in der Passage de l'Opéra vor: « Qu'il plaît à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination ! » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 186).

<sup>163</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 139 [C 2 a, 3]. Im Fragment [C 7 a, 3] beschreibt Benjamin den „Durchmarsch durch den Triumphbogen als rite de passage“, wobei er aus Ferdinand Nocks 1928 erschienenen Schrift *Triumph und Triumphbogen* zitiert: „Der Durchmarsch der sich im engen Torwege drängenden Heeresmassen ist verglichen worden mit dem ‚Hindurchdrängen durch einen engen Spalt‘, dem man die Bedeutung einer Wiedergeburt zugemessen habe“ (*ebd.*, S. 151). Auf dieses Zitat scheint sich folgende Überlegung zur Passage zu beziehen: „Wer in die Passage eintritt legt den Tor-Weg im umgekehrten Sinne zurück. (Oder er begibt sich in die intra-uterine Welt hinein.)“ (*ebd.*, S. 521-522 [L 5, 1]).

<sup>164</sup> Siehe in diesem Zusammenhang den im *Passagenwerk* mehrfach zitierten Text *Paris, mythe moderne* (1937) von Rogers Caillois, der 1938 in den Band *Le mythe et l'homme* einging. Caillois' zentrale These lautet, die Stadt Paris weise eine Doppelnatur auf: Sie sei ein konkret existierender urbaner und zugleich ein mythischer Raum. Die mythische Seite von Paris scheint ihm dabei eng mit der Darstellung der Stadt in der Literatur verknüpft zu sein, denn er fragt: Scheint nicht jedem Leser unzähliger Paris-Bücher, dass « le Paris qu'il connaît n'est pas le seul, n'est même pas le véritable, n'est qu'un décor

Das zentrale Element von Benjamins Paris, die Passage, ist allerdings mehr als nur der Modus einer Auseinandersetzung der Moderne mit Historischem und Mythischem. „Die Passage ist auch der Modus der Erscheinung des Mythischen oder Archaischen in der Moderne.“<sup>165</sup> Das Aufeinandertreffen von Mythischem und Modernem zeigt sich besonders deutlich im Begriff des „Warenfetisch[s]“<sup>166</sup>: Die Verehrung der Ware wird zur Religion der Moderne, der Handel mit Waren zur religiösen Handlung. Erscheint die Passage im Zusammenhang mit einem Warenkult als „Tempel des Warenkapitals“<sup>167</sup>, tritt sie als Tempel auch in einem weit weniger profanen Kontext auf. Notiert Benjamin unter [L 1, 6]: „Zum Traumhaus. Die Passage als Tempel“<sup>168</sup>, ohne eine weitere Erklärung dazu zu liefern, so heißt es im selben Konvolut einige Seiten weiter unten: „Das Traumhaus der Passagen findet sich in der Kirche wieder. Übergreifen des Baustils der Passagen in die sakrale Architektur.“<sup>169</sup> Zu einem heiligen Ort wird der Gang unter der an ein Kirchenschiff erinnernden Glaskuppel, wenn man auch noch die zum Flanieren einladende Form der Passage miteinbezieht: „Die Passage als Tempel des Äskulap, Brunnenhalle. Heilwandel.“<sup>170</sup> Dass der griechische Gott der Heilkunst nicht nur mit einem „Heilwandel“, einer Kur durch Bewegung oder gar einer Art Pilgerfahrt zur Genesung in Beziehung gebracht wird, sondern auch mit einer „Brunnenhalle“, weist nicht nur auf eine reinigende Trinkkur hin. Die Verbindung mit dem Brunnen erinnert auch an die Passage als Aquarium und evoziert zugleich die in

---

brillamment éclairé, mais trop *normal*, dont les machinistes ne se découvriront jamais, et qui dissimule un autre Paris, le Paris réel, un Paris fantôme, nocturne, insaisissable, d'autant plus puissant qu'il est plus secret, et qui vient à tout endroit et à tout moment se mêler dangereusement à l'autre ? » (CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris: Gallimard, 3. Aufl., 1938, S. 188-189, Hervorhebung im Original). Benjamin zitiert diese Stelle, allerdings nur bis und mit « insaisissable » und vor allem ohne das Fragezeichen, wodurch aus der Frage eine Affirmation wird: In dem von ihm festgehaltenen Fragment wird das andere Paris zur Tatsache (siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 522 [L 5, 3]).

<sup>165</sup> EKARDT Philipp, Passage als Modell. Zu Walter Benjamins Architekturtheorie, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Joachim Küpper, München: Wilhelm Fink Verlag, Nr. 37, Heft 3/4, 2005, S. 458.

<sup>166</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 436 [J 65 a, 6] und S. 465 [J 79 a, 4].

<sup>167</sup> *Ebd.*, S. 86 [A 2, 2] und S. 1021 <L°, 28>.

<sup>168</sup> *Ebd.*, S. 512.

<sup>169</sup> *Ebd.*, S. 515 [L 2, 4].

<sup>170</sup> *Ebd.*, S. 517 [L 3, 1] und S. 1033 <O°, 75>. In einem anderen Fragment, das ebenfalls die Heilung durch „wandeln“ anspricht, fällt im Zusammenhang mit der „Brunnenhalle“ der Begriff des „Passagenmythos“: „Passage als Brunnenhalle zu denken. Man möchte auf einen Passagenmythos mit einer legendären Quelle im Mittelpunkt, einer im innersten Paris entspringenden Asphaltquelle stoßen. Noch die ‚Bierquellen‘ haben ihr Dasein von diesem Brunnenmythos. Wie sehr auch Heilung ein rite de passage, ein Übergangserlebnis ist, das wird in jenen klassischen Wandelhallen lebendig, in denen die Leidenden gleichsam ihrer Gesundung entgegenwandeln. Auch diese Hallen sind Passagen. Vgl Fontänen im Vestibül“ (*ebd.*, S. 515-516 [L 2, 6]). Eine verkürzte Fassung dieses Fragments steht in den *Ersten Notizen* unter <A°, 12> (*ebd.*, S. 995).

ihr gelegenen öffentlichen Bäder. Diese doppelte Funktion von Promenade und körperlicher Reinigung ist es, die die Passage zu einem wahrhaftigen Tempel der Heilkunst macht. Ihre religiös-reinigende Eigenschaft nähert sie zudem spezifischen Räumen ritueller Reinigung an, was sie – wie bereits ihre Verortung als mythologische Welt – ein weiteres Mal als Heterotopie qualifiziert:

Il y a [...] des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à [des] activités de purification, purification mi-religieuse mi-hygiénique, comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves.<sup>171</sup>

Verleiht die doppelte Struktur aus einer aus Metroschächten, Abwasserkanälen und Katakomben bestehenden Unterwelt und einer von Grenzen und Schwellen beherrschten Oberwelt Paris eine mythologische Topographie, so erscheint die Stadt im *Passagenwerk* auch als Traumlandschaft. Die Rolle, die der Passage in Benjamins „Traumstadt Paris“<sup>172</sup> zukommt, verändert sich dabei von der einen zur anderen Arbeitsphase seiner Auseinandersetzung mit dieser Architekturform: Während die Passagen in frühen Entwürfen aufgrund ihrer unterseeischen Atmosphäre als Traumwelt erscheinen, in der bunte Kämme wie Fische in einem Aquarium schwimmen, Trompeten zu Muscheln und Okarinen zu Schirmkrücken werden<sup>173</sup>, führt Benjamin ihren Traumcharakter in späteren Fragmenten auf ihre Architektur zurück, die verschiedene Arten von Träumen und Traumgebilden hervorruft.<sup>174</sup> Doch ganz gleich, ob die Passage als Traumbild, als Traumhaus oder sogar als Traum selbst inszeniert wird, greift Benjamin damit auf ein Motiv aus Aragons *Le passage de l'Opéra* zurück, in der dieser die Passage ausdrücklich zur „Traumopernpassage“ erklärt.

---

<sup>171</sup> FOUCAULT, *Des espaces autres*, S. 18.

<sup>172</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 517 [L 2 a, 6].

<sup>173</sup> Vgl. dazu: *ebd.*, S. 1042.

<sup>174</sup> Palmier schreibt über die Passage: « Il devient un phénomène de mode aussi bien architectural qu'existentiel. C'est un lieu mondain de flânerie et de plaisir où l'on jouit du spectacle de belles choses et où l'on se donne soi-même en spectacle en tant que flâneur. Dans cette rencontre avec les choses, l'architecture du passage joue un rôle déterminant. La verrière isole le passage du reste de la ville. Elle clôt l'espace en même temps qu'elle crée une nouvelle lumière. Le passage constitue un monde autonome, mais au cœur de la ville. Aussi ne peut-il que conduire à la rêverie » (PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 754).

## 2.5. « Le passage de l'Opéra onirique ».

Ihre verwunschene Atmosphäre verleiht Aragons von mythischen und Märchenfiguren bevölkerten Passage de l'Opéra einen gewissen Traumcharakter, der durch die Abenteuer des Erzählers noch verstärkt wird. Unter seinem Blick wird die Passage de l'Opéra zu einer veritablen Traumwelt, nach der sie seiner Meinung nach auch benannt werden sollte:

Qu'il prenne enfin son véritable nom et que M. Oudin vienne en poser la plaque

PASSAGE  
DE  
L'OPÉRA ONIRIQUE.<sup>175</sup>

Über diese *Passage de l'Opéra onirique* versucht der Erzähler in einen „verbotenen“ Bereich einzudringen, der sich im geheimnisvollen Halbdunkel der glasüberdachten Passage öffnet: « [Je] veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit »<sup>176</sup>, verkündet er, bevor er die Passage entsprechend umbauft, indem er sie nach dem Traumhaften benennt, das sie umgibt.

Die Traumatmosfera entsteht durch die besonderen Lichtverhältnisse, die nicht nur durch die grünschimmernde Düsternis des „Menschen-Aquariums“ bestimmt werden. Aragon spielt mit dem Kontrast von Licht und Dunkel. « Par moments les couloirs s'éclairent, mais la pénombre est leur couleur préférée »<sup>177</sup>, heißt es über das zwielichtige *meublé* und gilt zugleich für die beiden Gänge der Doppelpassage selbst. « Les royaumes de l'ombre »<sup>178</sup>, das Unergründliche und Mysteriöse, sowie das in der *Préface à une mythologie moderne* erwähnte « royaume noir »<sup>179</sup>, das sich in *Le passage de l'Opéra* als dunkles Reich des Irrtums, des Unbekannten und Unbewußten, des Traums und des Verlangens<sup>180</sup> herausstellt, charakterisieren die im Halbdunkel gelegene und doch seltsam und geheimnisvoll leuchtende Passage.

<sup>175</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 208.

<sup>176</sup> *Ebenda*.

<sup>177</sup> *Ebd.*, S. 155.

<sup>178</sup> *Ebd.*, S. 152.

<sup>179</sup> *Ebd.*, S. 146

<sup>180</sup> Vgl. dazu: GINDINE, *Aragon. Prosateur surréaliste*, S. 64.

Mag die Passage de l'Opéra bei ihrem ersten Auftritt düster erscheinen, tot und verlassen, in ein gespenstisches Licht getaucht daliegend, verwandelt sie sich unter dem Blick des Erzählers in einen Lichterpalast, unter dessen Kristallgewölbe sich nicht nur ein schwacher grüner Schein ausbreitet. Die Passage ist erfüllt von spielerischem Licht, von wechselndem und mildem, sanftem Licht, von spärlichem, von künstlichem, und elektrischem Licht, von singendem, grimmigem und tanzendem Licht, von modernem Licht, von Tageslicht, von Zwielight, von Flutlicht und Frühlingslicht, von einem berüchtigten Mordlicht – von anderem Licht.<sup>181</sup> Diese vielen unterschiedlichen Grade an Helligkeit beziehen sich nicht alle auf die Beleuchtung der Passage. Einige Schattierungen, wie der charakteristische meeresgrüne Schimmer, entstehen durch die Verwendung bestimmter Materialien, in denen sich das Tageslicht bricht; andere sind metaphorisch gemeint, wie etwa das „moderne Licht des Ungewöhnlichen“. Begriffe wie « la lumière, en jouant » oder « une lumière chantante » beschreiben weniger die Leuchtkraft als eine Bewegung oder einen Klang. Alle zusammen aber lassen die Passage de l'Opéra in jenem Licht erscheinen, das sie zu einem glänzenden „Feenpalast“<sup>182</sup> macht, einer Märchenwelt, wie sie Victor Fournel beschreibt, der unter dem glitzernden und glänzenden Glasdach der Galerie d'Orléans keine Pariser Einkaufspassage, sondern einen orientalischen Bazar ausmacht:

J'aime le Palais-Royal, surtout cette large galerie qui s'appelait, il y a quelques années, la galerie d'Orléans, et qui s'appelle je ne sais comment aujourd'hui. Je l'aime, parce que, quand la foule se presse entre ces magasins resplendissants de lumière, sous cette voûte de cristal étincelante et splendide, il y a quelque chose d'étrange, de fantastique, d'enivrant, à se promener à pas ralentis dans ce lieu que l'imagination complaisante transforme bientôt en une apparition de ces cités orientales où s'encadrent les contes des *Mille et une nuits*.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Diese Begriffe stammen aus Wittkopfs und Babilas' Übersetzungen *Pariser Landleben* und *Der Pariser Bauer*. Im Original (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007) steht in chronologischer Reihenfolge: « une autre lumière » (S. 146), « dérobé au jour » (S. 152), « lumière moderne (de l'insolite) » (S. 152), « l'électricité » (S. 153), « la pénombre » (S. 155), « une lumière verdâtre, de quelques manière sous-marine » (S. 158), « la lumière, en jouant » (S. 159), « au phare tournant » (S. 160), « les clartés glissantes » (S. 190), « une lumière de douceur » (S. 197), « le jour chiche » (S. 203), « la basse clarté humide du printemps » (S. 241), « un fameux jour d'assassinats » (S. 242), « une lumière chantante » (S. 247), « une lumière violente » (S. 253).

<sup>182</sup> Von einem „Feenpalast“ spricht Benjamin, wenn er, in der Zeit seiner ersten Auseinandersetzung mit den Passagen, deren „innere[n] Glanz“ beschreibt, der „auf dem Höhepunkt ihres Zaubers“ von ihnen ausging (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1001 <D°, 6>).

<sup>183</sup> FOURNEL Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris: A. Delahays, 1858, S. 377.



« La lumière moderne de l'insolite [...] [qui] règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris »<sup>184</sup> scheint es zu sein, das das Interesse der Surrealisten an den glasüberdachten Passagen weckt.<sup>185</sup> Im Ungewöhnlichen, Befremdlichen, das im verborgenen Paris schimmert wie ein vergessener Schatz, entdecken diese das verwunschene Traumland, das die fremdartigen Glaspaläste einst ihren ersten Besuchern waren.

Mit diesem beinahe irrealen Licht, das « l'insolite », « ce qui est hors du commun » ausstrahlt, verbindet auch Palmier die Traum-Atmosphäre der Passage:

Grâce aux passages, flâner devient [...] une distraction de la vie mondaine de l'époque. Les spectacles y occupent une grande importance : concerts, théâtres, bals, boutiques de luxes (parfum), mode, frivolité, confiserie, pâtisseries [sic], salons de thé, refuges pour les activités curieuses, l'insolite, ce qui est hors du commun. D'où la véritable fascination, comme plus tard sur les surréalistes fascinés par l'aspect hétérogène des objets qu'on y trouve, la dimension de rêve et d'insolite qui les entoure, la lumière presque irréelle qui les éclaire. À l'étrangeté des marchandises offertes s'ajoutent la beauté du décor, un certain romantisme, une surprenante lumière, cette « lumière insolite » dont parle Aragon.<sup>186</sup>

Der Erzähler aus Aragons Text gibt sich diesem schillernden Universum hin, das entsteht, wenn sich das „moderne Licht des Ungewöhnlichen“ im Prisma der Phantasie bricht<sup>187</sup>, und lässt sich « [du] goût et de la perception de l'insolite »<sup>188</sup> leiten, die Fürnkäs mit einer „sinnes- und geistesgegenwärtigen Wahrnehmung alles Befremdenden“<sup>189</sup> übersetzt. Während sich die Menschen mit geschlossenen Augen mitten durch „magische Abgründe“ bewegen<sup>190</sup>, befindet er sich auf seiner Entdeckungsreise

<sup>184</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152.

<sup>185</sup> Aragon schreibt in seinem surrealistischen Manifest *Une vague de rêves* von einem „surrealistischen Licht“, das ähnliche Eigenschaften aufzuweisen scheint wie das Licht in der Passage de l'Opéra « qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152): « Il y a une lumière surréaliste: celle qui à l'heure où les villes s'enflamment tombe sur l'étalage saumon des bas de soie; celle qui flambe dans les magasins de la Bénédictine et sa sœur pâle dans la perle des dépôts d'eau minérale; celle qui éclaire en sourdine le bureau bleu des voyages aux champs de bataille, place Vendôme ; celle qui subsiste tard avenue de l'Opéra chez Barclay, quand les cravates se muent en fantômes; la lumière des lampes de poche sur les assassinés et l'amour. Il y a une lumière surréaliste dans les yeux de toutes les femmes » (ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, 2007, S. 92).

<sup>186</sup> PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 753.

<sup>187</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 178: « [La] lumière à nouveau se décompose à travers le prisme d'imagination, je me résigne à cet univers irisé. »

<sup>188</sup> *Ebd.*, S. 149.

<sup>189</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 53.

<sup>190</sup> Vgl.: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 274.

durch die Passage mit offenen Augen und wachem Blick auf der Suche nach dem « sentiment du merveilleux quotidien »<sup>191</sup>. Mit beinahe seherischen Fähigkeiten spürt der Erzähler in der Passage de l'Opéra eine verborgene Welt auf. Mit dieser zweiten Wirklichkeit, die hinter der ersten zum Vorschein kommt, spielt Aragon, indem er das vom Erzähler erfundene Schild « Passage de l'Opéra onirique » als eines jener Collage-Elemente in den Text einbaut, die dem realen Passagenraum entstammen und so als Beweis für die Realität des Berichteten stehen. Verstärkt wird die tatsächliche Greifbarkeit dieser Traumpassage durch den Fremden, der in Aragons « petit guide » lesend vor diesem Schild stehenbleibt, aufschaut und sich sagt: « C'est ici. »<sup>192</sup> Der « petit guide », der den Fremden durch Aragons Paris geleitet, ist also kein gewöhnlicher Reiseführer. Er ist vielmehr eine Anleitung zum Sehen.<sup>193</sup> Aragons Erzähler verfügt nicht nur selbst über ein feines Gespür für das Wunderbare des Pariser Alltags, er weckt auch die Aufmerksamkeit der Leser, lehrt sie die Stadt neu wahrzunehmen, Dinge zu sehen, die sich nicht auf den ersten Blick offenbaren.

« Rien n'échappe à son regard investigateur »<sup>194</sup>, heißt es in einer anonymen Selbstdarstellung eines Flaneurs. Unter dem forschenden Blick, der alles sieht und alles durchdringt, öffnet sich dem flanierenden Erzähler die verborgene Traumlandschaft der Passage de l'Opéra, in der sich das alltägliche Paris in ein mythisches verwandelt. Während die surrealistische Wahrnehmung das Wunderbare im Alltäglichen sichtbar werden lässt<sup>195</sup>, wird die Passage de l'Opéra unter ihrem neuen Namen *Passage de l'Opéra onirique* nicht nur zu einem genuinen Traumland. Als ‚realisierte Utopie‘ zeigt sie sich auch als mustergültiges Beispiel einer Heterotopie: Aragons Traumpassage ist ein existierender „Nicht-Ort“.

---

<sup>191</sup> *Ebd.*, S. 149. « Aragon dégage la perception du merveilleux à partir d'une minutieuse attention au spectacle quotidien », schreibt Gindine und beschreibt damit zugleich den Protagonisten aus *Le passage de l'Opéra* (siehe: GINDINE, *Aragon. Prosateur surréaliste*, S. 58).

<sup>192</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 208.

<sup>193</sup> Über die Erfahrung, die der Protagonist aus Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) mit „Ich lerne sehen“ beschreibt, und die viele vor allem deutsche Parisgäste um die Jahrhundertwende erleben, ordnet Aragon *Le passage de l'Opéra* in die Tradition einer zu dieser Zeit aufkommenden urbanen Literatur ein, die versucht, dem Rätsel des modernen Großstadtlebens auf die Spur zu kommen, und in der Paris als Schule des Sehens zum Topos wird.

<sup>194</sup> *Paris, ou Le livre des cent-et-un*, Paris: Chez Ladvocat, Bd. VI, 1832, S. 101.

<sup>195</sup> Im « merveilleux quotidien », das ihm die Passagenwelt als Traumland erscheinen lässt, findet Aragon jene surrealistische Wahrnehmung, die Breton als eine Verschmelzung von Traum und Realität beschreibt: « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire » (BRETON, *Manifestes du surréalisme*, S. 24, Hervorhebung im Original).

### 2.5.1. Die Passage als Traum(-haus) bei Benjamin<sup>196</sup>

Im *Passagenwerk* entwirft Benjamin „eine doppelte Verräumlichung der Großstadt, die die Grenzen, Linien und Einteilungen der urbanen Wirklichkeit mit einer imaginären Stadtlandschaft in Beziehung setzt“.<sup>197</sup> In das räumliche Bild der Stadt Paris bettet er eine imaginäre Topographie ein: „Die Traumstadt Paris als ein Gebilde aus all den Plänen von Bauten, den Entwürfen von Straßenzügen, den Anlageprojekten, den Systemen von Straßennamen, die nie durchgedrungen sind, in die wirkliche Stadt Paris zu montieren“<sup>198</sup>, scheint das Ziel seines räumlich angelegten Werks<sup>199</sup> zu sein. Das Benjaminsche Paris hat also ein doppeltes Gesicht, das zudem nicht nur Traum und Wirklichkeit zeigt: Wie Paris von Benjamin als « la capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » ausgerufen wird, ist es Bischof und Lenk zufolge die « cité de rêve du XX<sup>e</sup> ».<sup>200</sup> Doch genauso wie das mythische Paris des *Passagenwerks* ins 19. Jahrhundert gehört, scheint Benjamin auch die „Traumstadt“ Paris in demselben Zeitraum zu verorten.<sup>201</sup> Vieles spricht dafür, dass in seinem Paris-Buch die „Traumstadt“ mit der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ identisch ist, denn es ist das Paris der Passagen und Panoramen, welches ihm zum Modell einer ganzen Epoche wird.

<sup>196</sup> Dieses Kapitel behandelt verschiedene Inszenierungen der Passage als Traum, Traumbild und Traumhaus, die im *Passagenwerk* vorkommen und zeigt somit, auf welche unterschiedlichen Weisen Benjamin die Passage mit dem Traum in Verbindung bringt. Zur Traumwelt in Benjamins erstem Entwurf, *Passagen*, siehe insbesondere S. 156 ff. sowie zur Rolle des Traums in Benjamins Geschichtsphilosophie S. 180 ff.

<sup>197</sup> EMDEN Christian J., *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 92.

<sup>198</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 517 [L 2 a, 6]. Christian Emden weist darauf hin, dass die Verbindung zwischen Paris als wirklichem und als imaginärem Raum, die mit Roger Cailliois' Unterscheidung zwischen einem « Paris réel » und einem « Paris fantôme » korrespondiere, als die kulturwissenschaftliche Aufmerksamkeit des *Passagen-Werks* gelte (vgl.: EMDEN, *Walter Benjamins Archäologie der Moderne*, S. 93).

<sup>199</sup> Laut Bolle versucht Benjamin im *Passagenwerk* mit der Konstellation aus Tausenden von Textbausteinen „die Ordnung der Stadt in die Syntax eines historiographischen Textes zu übersetzen“ (BOLLE Willi, *Metropole & Megastadt. Zur Ordnung des Wissens in Walter Benjamins Passagen*, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005, S. 561). Eine topologische Struktur weist Benjamins Arbeit durch die behandelten Themen auf: Passagen, Panoramen, Weltausstellungen, Barrikaden, Boulevards und andere (kultur-)topographische Merkmale der Stadt Paris. Eine räumliche Disposition lässt sich zudem auch in der Anordnung der Fragmente in dem nach Konvoluten in alphabetischer Reihenfolge geordneten Material erkennen, in denen – wie in einem Archiv – jedes Fragment mit einer Sigle versehen ist, die sich zusammensetzt aus einem Buchstaben für das entsprechende Konvolut und einer Nummer, welche die Position innerhalb dieses Konvoluts anzeigt ([A 1, 1], [B 3, 2] etc.).

<sup>200</sup> BISCHOF Rita und LENK Elisabeth, *L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin*, in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 199.

<sup>201</sup> Einen Hinweis auf diese zeitliche Verortung liefert das Fragment [E 3, 2]: „Wie Baron Haussmann gegen die Traumstadt anzog, die Paris 1860 noch war“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 187).

Nimmt Benjamin dieses Paris als eine „Traumstadt“ wahr, so sieht er die Passage als eines ihrer „Traumhäuser“. Zu diesen „Traumhäuser[n]“ zählen neben den Passagen auch „Wintergärten, Panoramen, Fabriken, Wachsfigurenkabinette, Kasinos, Bahnhöfe“<sup>202</sup>, die sich wiederum in verschiedene Arten von Traumgebilden unterteilen lassen: Sie werden zu Traumbildern durch ihre filigrane Architektur, durch ihre exotische Einrichtung oder durch ihr von Maskerade, Licht- und Spiegeleffekten gefördertes Illusionspotential. Die Passage, „die sowohl Haus [ist] wie Straße“, wird zudem durch ihre Funktion als „dialektisches Bild“ zum „Traumbild“: „Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild. [...] Ein solches Bild stellen die Passagen, die sowohl Haus sind wie Straße.“<sup>203</sup> Darüber hinaus ist die Passage auch „wie der Traum“<sup>204</sup> – eine Metapher des Traums<sup>205</sup>, der psychologisch als Unbewusstes gedeutet wird, woraus Benjamin ein raffiniertes Spiel zwischen Innen- und Außenwelten entwickelt. Schließlich sind die Passagen nicht nur die Bilder eines Traumes, sondern auch „Rückstände einer Traumwelt“, denn sie sind Elemente, die jener Epoche entstammen, die Benjamin als einen Traum inszeniert: Die Passagen sind – wie die „Interieurs, die Ausstellungshallen und Panoramen“ – Erfindungen des 19. Jahrhunderts.<sup>206</sup>

Während die Glas- und Eisenkonstruktionen unter den genannten Beispielen – die Passagen, Wintergärten, Fabrik- und Ausstellungshallen sowie die Bahnhöfe – Traumhäuser allein schon durch ihre Architektur sind, die einer schillernden Seifenblase gleicht, bezieht sich das Träumerische bei anderen Bauten wie den Panoramen oder den Wachsfigurenkabinetten auf das, was diese in ihrem Innern präsentieren: Der Einblick in die zeitliche wie räumliche Ferne lässt diese Gebäude als Traumgebilde erscheinen und lädt zugleich zum Träumen ein. Darüber hinaus versetzt ein solches

---

<sup>202</sup> Siehe: *ebd.*, S. 511 [L 1, 3].

<sup>203</sup> *Ebd.*, S. 55.

<sup>204</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 513 [L 1 a, 1] und S. 989 <F°, 9>.

<sup>205</sup> Umgekehrt wird auch der Traum „zur Metapher der Passage“, und die Passage wird, so Lenk, „da sie keine Außenseite hat, zur Allegorie des Traumes“ (LENK Elisabeth, Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 349). Siehe dazu auch: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 422 [J 69, 4]: „Das ursprüngliche Interesse an der Allegorie ist nicht sprachlich sondern optisch“ – die Passage ist also das metaphorische wie visuelle Bild, die Verbildlichung des Traums.

<sup>206</sup> Siehe dazu: *ebd.*, S. 59.

Traumhaus seine Besucher nicht nur durch einen fremden Dekor allein in eine Traumwelt; zu einem Ort der Träume wird es noch vielmehr durch den ständigen Wechsel des Gezeigten, der in einem einzigen Raum unzählige Welten entstehen lässt: „Das Traumhaus eröffnet einen Projektionsraum, der nur sozusagen maskiert, als ein beliebig anderer Raum wahrgenommen wird, der die Illusion der Austauschbarkeit von allen möglichen Orten und Zeiten erzeugt.“<sup>207</sup>

Neben eigens dafür errichteten Häusern wie dem Wachsfigurenkabinett oder auch dem Museum<sup>208</sup> wird der Maskerade-Effekt des 19. Jahrhunderts besonders im Interieur hervorgebracht<sup>209</sup>, das durch fließende Übergänge zwischen verschiedenen Einrichtungsstilen nicht nur laufend seine Gestalt verändert, sondern dabei auch die Illusion eines anderen Ortes erweckt:

Der Wechsel der Stile, das Gotische, Persische, Renaissance etc. das hieß: über das Interieur des bürgerlichen Speisezimmers schiebt sich ein Festsaal Cesare Borgias, aus dem Boudoir der Hausfrau steigt eine gotische Kapelle heraus, das Arbeitszimmer des Hausherrn spielt irisierend in das Gemach eines persischen Scheichs hinüber.<sup>210</sup>

Ähnliches geschieht in der exotische Dinge aus aller Welt beherbergenden Passage, deren verträumte Atmosphäre noch verstärkt wird durch den verheißungsvollen Glanz, der den von innen erleuchteten Glasbau umgibt. Diese Kombination aus Form und Inhalt lässt die Passage in doppelter Weise als ein Traumhaus erscheinen. Doch trotz ihres zweifachen Traumcharakters ist nicht die Passage die Traumarchitektur des Jahrhunderts – wie auch nicht das unter Louis-Philippe aufkommende private Interieur, in dem das noch junge Bürgertum seine Träume verwirklicht. Den realisierten Traum des 19. Jahrhunderts stellt das Gewächshaus mit seinen tropischen

<sup>207</sup> Heiner Widmann, in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 346.

<sup>208</sup> Wachsfigurenkabinett und Museum erscheinen im *Passagen-Werk* als Traumhaus auf S. 516 [L 2 a, 2] und S. 514 [L 1 a, 7].

<sup>209</sup> Das Interieur scheint Parallelen mit diesen beiden Räumen auch über den Effekt der Inszenierung hinaus aufzuweisen. So sieht Benjamin das Museum als ein „ins Gewaltige gesteigertes Interieur“ (*ebd.*, S. 513 [L 1 a, 2]) und im Wachsfigurenkabinett „erfährt die Vergangenheit den gleichen Aggregatzustand, den die Ferne im Interieur erfährt“ (*ebd.*, S. 662 [Q 3, 3]).

<sup>210</sup> *Ebd.*, S. 282 [I 1, 6]. Dieses Fragment zum bürgerlichen Interieur wird mit den Worten „[D]iese Zeit war ganz auf den Traum eingerichtet, war auf Traum möbliert“ eingeführt. In [I 8, 3] (*ebd.*, S. 300) zitiert Benjamin aus Baudelaires Einführung zu dessen 1852 erschienenen Übersetzung von Poes *Philosophy of Furniture*: « Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisirs, n'a pas pris un délicieux plaisir à se construire un appartement-modèle, un domicile idéal, un réservoir? » In der englischen Übersetzung des *Passagenwerks* von Howard Eiland und Kevin McLaughlin (BENJAMIN, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2002, S. 227) ist das « domicile idéal » nicht nur « un réservoir », ein ‚Ort, an dem man träumt‘. Die ideale Wohnung wird ganz wörtlich zum „Traumhaus“: „a dream house, a house of dreams“.

Pflanzen dar: ein Naturparadies in der Großstadt. « La serre, c'est toujours un peu l'acclimatation de l'utopie dans l'architecture privée »<sup>211</sup>, schreibt Philippe Hamon und zeigt damit auch einen gewissen Größenwahn des bürgerlichen Exotismus auf: Mit der im konstanten Klima von Gewächshäusern gedeihenden Farbenpracht aus wärmeren Gefilden holt die Bourgeoisie die ferne Welt ganz einfach zu sich nach Hause, statt selber in die Ferne zu reisen. In einem bescheideneren Ausmaß verwirklicht sich dieser Traum auch mit der ‚privaten Form‘ des Gewächshauses, dem Wintergarten: Er ist der „Architektur gewordene Traum, die Natur zum Interieur werden zu lassen“<sup>212</sup>.

Während der Privatmann seinen Traum von der in einem wörtlichen Sinne domestizierten Natur (*domum* ‚nach Hause, ins Haus‘) im Gewächshaus und im Wintergarten wahrgemacht sieht, lebt das Kollektiv seine Träume in der Passage. Über ihre Traumstruktur verbindet Ivernel die Architekturform der Passage mit dem kollektiven Traum:

Diese Geschäftsgalerien des 19. Jahrhunderts, die nach innen orientiert sind (und einen Vergleich, sei es mit der Unterwelt, mit Theatern oder Kirchen, wo nicht geradezu mit Eingeweiden, nahelegen<sup>213</sup>), funktionieren somit wie geschlossene Orte, wo der kollektive Traum sich nicht nur niederschlägt, sondern noch potenziert.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> HAMON Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Librairie José Corti, 1989, S. 73, Fußnote 33.

<sup>212</sup> KRANZ Isabel, *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2011, S. 239.

<sup>213</sup> All diese Vergleiche zieht Benjamin im *Passagenwerk*: „[...] wie die Geschichte, Lage, Verteilung der pariser Passagen für dies Jahrhundert Unterwelt, in das Paris versank, es werden soll“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1019 <L°, 7>); „So ein fensterloses Haus ist das Theater. Daher die ewige Lust an ihm; daher die Lust auch an [...] den Panoramen. Im Theater, nach Beginn der Vorstellung, bleiben die Türen geschlossen. Passanten in den Passagen sind gewissermaßen Bewohner eines Panoramas“ (*ebd.*, S. 1008 <F°, 24>); „In den Passagen ist die Perspektive dauerhaft konserviert wie in Kirchenschiffen. Und die Fenster im oberen Stockwerke sind Emporen [...]“ (*ebd.*, S. 1049 <c°, 2>); „Wie nun der Schläfer aber [...] durch seinen Leib die makrokosmische Reise antritt und die Geräusche und Gefühle des eignen Innern, die dem Gesunden, Wachen sich zur Brandung der Gesundheit zusammenfügen, Blutdruck, Bewegungen der Eingeweide, Herzschlag und Muskelempfinden in seinen unerhört geschärften innern Sinnen Wahn oder Traumbild, die sie übersetzen und erklären, zeugen, so geht es auch dem träumenden Kollektivum, das in Passagen in sein Inneres sich vertieft“ (*ebd.*, S. 491-492 [K 1, 4]).

<sup>214</sup> Philippe Ivernel in: BOLZ und WITTE (Hrsg.), *Passagen*, S. 115.

Auf die Abgeschlossenheit der Passage weist auch Benjamin hin, der darin nicht nur einen Träume steigernden Ort, sondern gar eine Parallele mit dem Traum selbst ausmacht: „Passagen sind Häuser oder Gänge, welche keine Außenseite haben – wie der Traum.“<sup>215</sup> Dieser Vergleich führt zu einer Umkehrung der Blickrichtung. Die Passage – „architektonisch [...] als der Innenraum der Außenwelt“ bestimmt – offenbart sich nun gerade umgekehrt als Exteriorisierung der Innenwelt<sup>216</sup>: « Comme le rêve, les passages reproduisent l'intérieur pur qui se manifeste, qui vient au-dehors en devenant superficie purement visible. Le passage est donc l'Intérieur uniquement extérieur : l'intérieur vitré. »<sup>217</sup> Als « intérieur vitré » stellt die Passage ihre Innenwelt regelrecht aus. Gleichzeitig bringt diese Bezeichnung jenes architektonische Spezifikum auf den Punkt, dem Benjamin nachspürt, wenn er in seiner Arbeit die Passage in ihren bau- und sozialhistorischen Zusammenhängen zugleich, sowohl als exemplarischer Vertreter der Glasarchitektur wie auch als Interieur, in den Blick bringt.

Wirkt bereits ihre Konstruktion aus feinen Eisenstreben und großen Glasflächen traumhaft leicht und erscheint ihre Innenwelt – sowohl durch ihre Abgeschlossenheit wie auch durch ihre aus fernen Ländern und vergangenen Zeiten stammende Einrichtung – als Traumwelt, so erfährt Benjamin darüber hinaus auch den Gang durch die Passage als einen Traum.<sup>218</sup> Im Gegensatz zu der verträumten Atmosphäre, die sie als „Traumhaus“ ausstrahlt, ist das in ihr situierte Traumerleben allerdings immer auch mit einer gewissen Angst verbunden: „Den Schrecken nicht-schließender Türen kennt jeder aus Träumen. [...] Der Wandel, den wir durch Passagen machen, auch der

<sup>215</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 513 [L 1 a, 1].

<sup>216</sup> In einem Kommentar zu Aragons *Passage de l'Opéra* schreibt Bischof diese Umkehrung der Perspektive des Flaneurs zu: „Die Passage, architektonisch zuoberst als der Innenraum der Außenwelt bestimmt, verwandelt sich unterm melancholischen Blick des Flaneurs und bestimmt sich psychologisch gerade umgekehrt als Außenraum der Innenwelt“ (BISCHOF Rita, *Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2001, S. 385-386).

<sup>217</sup> DESIDERI Fabrizio, « Le vrai n'a pas de fenêtres... ». Remarques sur l'optique et la dialectique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin, in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 205.

<sup>218</sup> Laut Heinz Brüggemann wird der Gang durch die Passagen, nach einem Zitat von Benjamin, zu einer „Expedition in die unterseeischen Tiefen der Kindheit“ (BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Teil 1, S. 334; siehe: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. II, S. 586). Darin klingt das Bild der Passage als Aquarium an, während die Erinnerung an die Kindheit die individuelle Vergangenheit wachruft und so das Traumerleben in der Passage auch zu einer potentiell positiven Erfahrung eines Einzelnen macht. Benjamin hingegen behält die Traumerfahrung in der Passage dem Kollektiv vor oder aber er verbindet sie negativ, als Alptraum konnotiert, mit dem Individuum.

ist im Grunde so ein Gespensterweg, auf dem die Türen nachgeben und die Wände weichen.“<sup>219</sup> Nicht die korridorartige Architektur allein, deren Türen in staubige Boutiquen mit dunklen Hinterzimmern führen und deren Glaswände unsichtbare Hindernisse darstellen, lässt den düsteren Gang wie einen alptraumhaften „Gespensterweg“ erscheinen. Auch durch die Heterogenität ihres Angebots ebenso wie ihrer Besucher gleicht die Passage einem Traumbild: „Landschaft einer Passage. Organische und anorganische Welt, niedrige Notdurft und frecher Luxus gehen die widersprechendste Verbindung ein, die Ware hängt und schiebt so hemmungslos durcheinander wie Bilder aus den wirresten Träumen.“<sup>220</sup>

Aufgrund dieser Korrespondenzen zwischen der äußeren Welt und der Traumwelt wird die Passage laut Weigel zum topographischen Paradigma von Benjamins Untersuchung. In ihr lese er die Dingwelt wie einen Traum, wobei auch der Gegensatz von Innerem und Äußerem in einer dialektischen Konstellation aufgehoben sei, indem die *äußere* Topographie als *Körperinneres* des Kollektivs betrachtet werde<sup>221</sup>:

Wie nun der Schläfer aber – darin dem Irren gleich – durch seinen Leib die makrokosmische Reise antritt und die Geräusche und Gefühle des eignen Innern, die dem Gesunden, Wachen sich zur Brandung der Gesundheit zusammenfügen, Blutdruck, Bewegungen der Eingeweide, Herzschlag und Muskelempfinden in seinen unerhört geschärften innern Sinnen Wahn oder Traumbild, die sie übersetzen und erklären, zeugen, so geht es auch dem träumenden Kollektivum, das in Passagen in sein Inneres sich vertieft.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 516 [L 2, 7]. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Fragment <A°, 2> (*ebd.*, S. 993): „Die Straße, die sich durch Häuser zieht[,] Bahn von einem Gespenste durch Häusermauern.“ Von Gespenstern wird auch das « paysage fantomatique » der Passage de l'Opéra (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152) bevölkert: Im Stockgeschäft geistert die Sirene als « ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture » (*ebd.*, S. 158) und Don Juan « prend le cigare que lui tend le spectre » (*ebd.*, S. 195). Eine Notiz von Benjamin bringt dazu ein weiteres « fantôme » ins Spiel: „[Z]ur passage de l'Opéra das Fantôme de l'Opéra zu vergleichen“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1004 <E°, 30>). Ebenso kommen in Aragons Passage auch nicht-schließende Türen vor, etwa in den « serrures qui ferment mal sur l'infini » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152).

<sup>220</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 993 <A°, 5>.

<sup>221</sup> Siehe: WEIGEL Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, S. 119.

<sup>222</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 491-492 [K 1, 4]. Eine ältere Variante präzisiert: „[...] das träumende Kollektivum, das in die Passagen sich als in *das Innere seines eigenen Körpers* vertieft“ (*ebd.*, S. 1010 <G°, 14>, meine Hervorhebung). Vgl. dazu auch: „Ihm [= dem Kollektiv] ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Innern des Individuums sind“ (*ebd.*, S. 492 [K 1, 5]).



Im Passagen-Projekt werden die Traumbilder also als Übersetzung von Vorgängen des Leibes bewertet, die auf das Kollektivum und dessen Leib(-raum) – die Passagen – übertragen werden. Wird Benjamin damit zum Traumdeuter, so richten sich seine Analysen des Unbewussten nicht etwa an der Psychologie, sondern am (physiologischen) Raum aus. Im *Passagenwerk* unternimmt er den „Versuch, von Giedions These aus weiterzukommen“, nach der „[die] Konstruktion [...] im 19ten Jahrhundert die Rolle des Unterbewußtseins“ habe.<sup>223</sup> Mit der Frage, ob man nicht besser statt des „Unterbewusstseins“ „die Rolle des körperlichen Vorgangs“ einsetze, um den sich dann „die ‚künstlerischen‘ Architekturen wie Träume um das Gerüst des physiologischen Vorgangs“ legten<sup>224</sup>, setzt Benjamin nicht nur das physiologische Empfinden an die Stelle des Unbewussten, wodurch er die Traumdeutung von der Psychoanalyse löst und sie stattdessen mit einer ‚doppelten‘ Raumwahrnehmung in Verbindung bringt: den Vorgängen im Körperinneren und der Struktur der äußeren Architektur. Indem er Giedions „dualism into a dialectic between physiological processes and phantasmagoric dreams“ umwandelt, hebt er zugleich auch „the immanence of truth within the expression of bodily labours and the physiognomy of historical events“ hervor.<sup>225</sup>

Die Verwendung des Begriffs der Physiognomie – wörtlich das ‚Kennen der körperlichen Beschaffenheit‘<sup>226</sup> – im Zusammenhang mit der immanent zeitlichen Vorstellung von Geschichte, verweist auf eine räumliche Wahrnehmung der Vergangenheit. Heißt „Geschichte schreiben“ für Benjamin „Jahreszahlen ihre Physiognomie geben“<sup>227</sup>, so bedeutet dies, dass er umgekehrt auch aus der ‚äußeren Form‘ einer Epoche auf deren Geschichte schließen kann. Eine solche äußere, eine wörtlich physische Form des 19. Jahrhunderts – eine „raumgewordene Vergangenheit“<sup>228</sup> – findet Benjamin in der Passage, aus der er die Ereignisse und Errungenschaften ihrer Zeit abliest.

---

<sup>223</sup> *Ebd.*, S. 494 [K 1 a, 7].

<sup>224</sup> *Ebenda.*

<sup>225</sup> Vgl.: MERTINS Detlef, Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument, in: *The Optic of Walter Benjamin*, hrsg. von Alex Coles, London: Black Dog Publishing Limited, 1999, S. 205.

<sup>226</sup> Aus dem Griechischen *phýsis*, ‚Natur‘, ‚Gestalt‘ und *gnōmē*, ‚Erkenntnis‘.

<sup>227</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 595 [N 11, 2].

<sup>228</sup> *Ebd.*, S. 1041.

Aus der Wahrnehmung der Passage ebenso als historische Erscheinung wie auch als Traum geht die Idee hervor, der „Traum“ sei ein „historisches Phänomen“<sup>229</sup> und der Historiker übernehme an der Geschichte die „Aufgabe der Traumdeutung“<sup>230</sup>. Der Benjaminsche Traumdeuter geht allerdings anders vor als der Psychoanalytiker. Der Versuch, in fragmentarischen Erscheinungen ein Gesamtbild zu erkennen<sup>231</sup>, kehrt die Vorgehensweise der psychoanalytischen Traumdeutung um, in der der Traum gerade in Einzelteile zerschlagen wird. Auch die räumlichen und zeitlichen Elemente werden laut Lenk durch die im *Passagenwerk* angewendete Deutungsweise in eine umgekehrte Rangfolge gebracht: Während nämlich der „klassische Traumdeuter“ mit der Zeitentiefe des Traumes beginne und im Raum ende, setze Benjamin zunächst rein räumlich an, an nachprüfbaren Phänomenen der Stadt Paris.<sup>232</sup> Für seine Methode der Entzifferung bleibe das Raummoment zentral, und erst in einem zweiten Schritt werde ihm die Tiefe des kollektiven Bildraums Paris zu einer Allegorie der Zeitentiefe.<sup>233</sup>

<sup>229</sup> *Ebd.*, S. 1214 Ms 1126<sup>r</sup>. Siehe zum Verhältnis zwischen Traum und Geschichte im *Passagenwerk* auch S. 180 ff.

<sup>230</sup> Siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 580 [N 4, 1].

<sup>231</sup> Siehe dazu auch das Fragment [N 2, 6] aus dem Konvolut N, in dem – ebenfalls in fragmentarischer Form – methodische Ansätze des *Passagenwerks* zu finden sind: „Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“ (*ebd.*, S. 575).

<sup>232</sup> Laut Sigrid Weigel folgen nur die ersten Aufzeichnungen zu den „Passagen“ Ende der Zwanzigerjahre einem topographisch-räumlichen Gedächtnismodell, während die Passagen-Konvolute der Dreißigerjahre die Signaturen eines schrift-topographischen, psychoanalytisch geprägten Gedächtniskonzepts tragen (WEIGEL, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 28). Dem lässt sich insofern zustimmen, als in späteren Aufzeichnungen Anleihen an Sigmund Freud zu erkennen sind. So ist z. B. im Exposé von 1935 vom „Unbewussten des Kollektivs“ die Rede (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 47). Dass es sich beim ‚Unbewussten‘ mit großer Wahrscheinlichkeit um einen bei Freud entlehnten Begriff handelt, lässt sich aus einem Brief an Theodor W. Adorno vom 10. 6. 1935 schließen, in dem Benjamin schreibt, er werde sich demnächst Freud vornehmen und fragt, ob Adorno „eine Psychoanalyse des Erwachens gegenwärtig“ sei (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 110). Doch bleibt es dabei bei einer Begrifflichkeit, die zwar der *Traumdeutung* (1900) und, was das topographische Gedächtnis-Modell anbelangt, *Jenseits des Lustprinzips* (1920) entnommen ist, jedoch in ihrer Anwendung keinem psychoanalytischen Ansatz folgt: Greift Benjamin in späteren Schriften, insbesondere mit dem Begriff des ‚Unbewussten‘, auf eine Terminologie zurück, die in der Psychoanalyse verwendet wird, so handelt es sich dabei weniger um eine neue Methode als um eine sprachliche Verschiebung des Verhältnisses von Traum und Wachen.

<sup>233</sup> LENK, *Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher*, S. 353. Der kollektive Bildraum Paris scheint in Benjamins Werk eine Entsprechung im kollektiven Erinnerungsraum Berlin zu finden: In der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ruft eine Reihe von Momentaufnahmen aus der eigenen Kindheit Erfahrungen und Erinnerungen auf, die an spezifische Orte in Berlin gebunden sind. Da Benjamins Bemühen in der *Berliner Kindheit* den Bildern gilt, in denen nicht etwa eine individuelle Erinnerung sichtbar wird, sondern „die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt“ (BENJAMIN, Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [1938, Fassung letzter Hand], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 9, meine Hervorhebung) – es sich bei diesen Momentaufnahmen demnach um kollektive historische Erinnerungen handelt –, entsteht in dieser Sammlung eine Topographie der Erinnerung, in der sich die räumliche Ausrichtung des *Passagenwerks* spiegelt. Die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* kann als ein ‚Berliner Passagen-Werk‘ gelesen werden, wie im wörtlichen Sinne auch die weiter oben genannten Schwellen und Übergänge nahelegen.

Die zunächst am Raum orientierte Ausrichtung des *Passagenwerks*, die erst durch die gewählten räumlichen Bedingungen auch eine zeitliche Besonderheit erlangt, lässt sich an einem raumwissenschaftlichen Ansatz veranschaulichen: Warning schlägt vor, das was Benjamin mit dem Gedanken einer „Traumstadt“ mit „Traumhäusern“, mit Orten eines „Traumschlafs“<sup>234</sup> in den Blick bringe – anders gesagt das im *Passagenwerk* entworfene Bild von Paris –, mit Foucaults Begriff der Heterotopie zu fassen. Diese Zuordnung begründet er wie folgt: „Heterotopien [sind] imaginäre ‚Außenräume‘, in denen die Zeit aufgehoben scheint, wiewohl Heterotopien gerade in dieser Zeitenthobenheit reagieren auf scharfe zeitliche Diskontinuitäten, also zusammenfallen mit Heterochronien.“<sup>235</sup>

Dass die „Zeitenthobenheit“ dieser Räume nicht etwa die vollständige Abwesenheit, sondern lediglich ein veränderter Verlauf von Zeit meint, lässt sich an zwei Darstellungen der Passage zeigen: So heißt es im Fragment <e°, 2> aus den *Frühen Entwürfen*, das Dasein in den Passagen verfließe akzentlos wie das Geschehen in Träumen<sup>236</sup>, während der in *Passagen* als Gang durch die Geschichte der Stadt inszenierte Spaziergang durch die Passage<sup>237</sup> auf die Akkumulation von ‚Zeit‘ hinweist. In beiden Fällen ist Zeit vorhanden, nur scheint sie still zu stehen oder zumindest langsamer zu vergehen, und die Ereignisse, von denen sie erzählt, scheinen gleichwertig zu sein: Eine Erinnerung ist wie die andere. Besonders das Bild der Passage als ein Gang durch die Geschichte zeigt, dass die Aufhebung der Zeit weniger als Negierung, denn als Aufbewahrung<sup>238</sup> zu verstehen ist: Die aus unterschiedlichen Epochen stammenden Gegenstände, die in der Passage alle nebeneinander aufgereiht

<sup>234</sup> Siehe zu den zitierten Begriffen „Traumhaus“, „Traumstadt“ und „Traumschlaf“: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 511 [L 1, 3], S. 516 [L 2 a, 2] und 514 [L 1 a, 7]; S. 187 [E 3, 2]; S. 494 [K 1 a, 8].

<sup>235</sup> WARNING, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, S. 157.

<sup>236</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1054 <e°, 2>. Dieser akzentlose Verlauf der Zeit, wie er im Traum erlebt wird, entspricht der Wahrnehmung des träumenden Kollektivs, durch dessen Augen Benjamin das Paris des 19. Jahrhunderts erblickt: „Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fließt der Verlauf des Geschehens als immer nämlicher und immer neuester dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebenso Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr alles gleichen. Die Raumwahrnehmung, die dieser Zeitwahrnehmung entspricht, ist die Superposition“ (*ebd.*, S. 1023 <M°, 14>). In einem späteren Fragment wird diese Raumwahrnehmung dem Flaneur zugeschrieben, wobei sie über den Begriff der (visuellen) Durchdringung noch enger an die Glaskonstruktion der Passage heranrückt: „Die Raumwahrnehmung, die dieser Zeitwahrnehmung entspricht, ist die Durchdringungs- und Überdeckungstransparenz der Welt des Flaneurs“ (*ebd.*, S. 679 [S 1, 2]).

<sup>237</sup> Siehe dazu S. 142 ff.

<sup>238</sup> Vgl. zur doppelten Bedeutung von ‚aufheben‘: HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Teil 1, S. 204.

zu finden sind, machen die Zeit als Raum wahrnehmbar.<sup>239</sup> So ist die Passage ‚verräumlichte‘ Zeit oder, mit Benjamin gesprochen, „raumgewordene Vergangenheit“<sup>240</sup>. Diese Bezeichnung, die Raum und Zeit nicht nur bildlich zusammenbringt, führt die Passage als einen Erinnerungsraum ein und verweist zugleich auf ihre doppelte Verortung sowohl als Heterotopie wie auch als Heterochronie.

---

<sup>239</sup> Siehe in diesem Zusammenhang folgendes Zitat aus Ferdinand Lions *Geschichte biologisch gesehen* (1935), das Benjamin im Fragment [M 9, 41] notiert, und in dem ausgehend vom Raum auf verschiedene Zeitelemente hingewiesen wird, deren Zusammenkommen die Stadt in ein „Traumgewebe“ verwandelt: „Die heterogensten Zeitelemente stehen also in der Stadt nebeneinander. Wenn man aus einem Haus des 18. Jahrhunderts in eines des 16. tritt, so stürzt man einen Zeitabhang hinab, gleich daneben steht eine Kirche aus der gotischen Zeit, man gerät in die Tiefe, ein paar Schritte weiter ist man in einer Straße aus den Gründerjahren..., man steigt den Zeitenberg hinauf. Wer eine Stadt betritt, fühlt sich wie in einem Traumgewebe, wo auch einem Geschehnis von heute das vergangenste sich angliedert. Ein Haus gesellt sich zum andern, gleichviel aus welcher Zeitschicht sie datieren, so entsteht eine Straße. Und weiter, indem diese Straße, sei sie auch aus der Goethezeit, in eine andere, sei sie aus der wilhelminischen Epoche, einmündet, entsteht das Quartier... Die Gipfelpunkte der Stadt sind ihre Plätze, in welche nicht nur radial viele Straßen, sondern ihre Geschichtsströme einmünden. Kaum sind sie eingeströmt, so werden sie umfaßt, die Platzränder sind die Ufer, so daß schon die äußere Form des Platzes Bescheid gibt über die Geschichte, die sich auf ihm abspielt...“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 546).

<sup>240</sup> *Ebd.*, S. 1041.



### 3. FLANEUR UND SAMMLER. DIE WAHRNEHMUNG DER PASSAGE DE L'OPÉRA

Die Glaskonstruktion der Passage de l'Opéra gibt den Blick frei auf eine vergessene Welt, die in einer Art Schaukasten liegend eine eigentümliche Ansammlung aus fremden, unbekannten und raren Dingen zeigt, die längst einer anderen Zeit angehören. Der durch den Glaskasten erweckte Eindruck einer Ausstellung dieser außer Gebrauch geratenen und dadurch fremd gewordenen Gegenstände lässt die Opernpassage zu einem Museum werden, zu dem Aragons *Le passage de l'Opéra* der Ausstellungskatalog ist. Dieser Katalog erläutert jedoch nicht nur, was in der Passage zu sehen ist, sondern dient zugleich als Verzeichnis von Geschäften, Gasthäusern und Gewerben, die mit dem Abriss der Passage verschwinden werden.

Das Bild der Passage, das Aragon seinen Lesern präsentiert, folgt also einer bestimmten, intentionellen Darstellung. Zu der Inszenierung des Passagenraumes als Ausstellungsobjekt, das nach dem Prinzip eines Freilichtmuseums lebende Geschichte vermittelt, gesellt sich, von der anderen, der wahrnehmenden Seite her, der prüfende Blick des Erzählers. Dieser erkennt im ungeordneten Sammelsurium der Passage, in das er durch eine Art Inventurgang System zu bringen sucht, das fragmentarische Abbild des 19. Jahrhunderts. Wie um dieses (Teil-)Bild festzuhalten und damit wenigstens ein Stück der Vergangenheit vor dem endgültigen Vergessen zu bewahren, unternimmt er einen möglicherweise letzten Spaziergang durch die Passage de l'Opéra, auf dem er alles aufschreibt, fotografiert und sammelt, was er sieht, fühlt und hört.

Tritt er dabei als nostalgischer Sammler von Gegenständen einer vergangenen Epoche auf, lässt die Jagd nach visuellen Eindrücken, die Suche nach Sehenswertem, den Erzähler aus *Le passage de l'Opéra* auch als Flaneur erkennen. Die „grundlegende Erfahrung des Flaneurs“ sei, so Benjamin, das „Kolportagephänomen des Raumes“: Er nimmt „simultan [wahr,] was alles nur in diesem Raume potentiell geschehen ist“.<sup>1</sup> Demnach kann der Flaneur gewissermaßen „optisch“ die Ereignisse zu den materiellen Überresten sammeln, die der Sammler mit „taktischem [= taktilem] Instinkt“<sup>2</sup> aufspürt.

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 527 [M 1 a, 3].

<sup>2</sup> Siehe: *ebd.*, S. 274 [H 2, 5]: „Besitz und Haben sind dem Taktischen zugeordnet und stehen in einem gewissen Gegensatz zum Optischen. Sammler sind Menschen mit taktischem Instinkt. [...] Flaneur optisch, Sammler taktisch.“

Mit dem optischen Flaneur und dem taktilen Sammler<sup>3</sup> verkörpert Aragons Erzählerfigur also zwei verschiedene Figurentypen, die den Raum auf unterschiedliche Weise wahrnehmen. Doch auch wenn diese doppelte Perspektive die Wahrnehmung von einem bloßen Sehen auf ein (Be-)Fühlen und (Be-)Greifen ausweitet und den Raum so mit allen Sinnen entdeckt, ist eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Punkt aus unmöglich. Um den Raum in all seinen Facetten wahrnehmen zu können, muss sich der Betrachter in ihm und durch ihn bewegen, ihn aus allen Perspektiven ins Auge fassen. Diese Aufgabe obliegt in erster Linie dem Flaneur, dessen Bezeichnung bereits auf seine (Fort-)Bewegung durch den Raum hinweist. Dabei nimmt er die Passage in ihrer architektonischen und etymologischen Form und Funktion wahr: als Durchgang und Verbindung zwischen zwei Punkten, bisweilen zwei Welten und nicht zuletzt als ‚Flaniermeile‘, die erst unter seinen Füßen entsteht.<sup>4</sup>

Auf seinem Gang durch die Passage de l'Opéra greift der Flaneur auf eine Reihe von optischen Instrumenten zurück, mit deren Hilfe er ihren Raum minutiös erforscht. Nimmt er sie dabei buchstäblich ‚unter die Lupe‘, so durchschaut er das Treiben unter ihrem Glasdach nicht nur in einem wörtlichen Sinne: Während er die Passage visuell durchdringt, deckt er zugleich ihre Geheimnisse auf. Dabei entsteht in einer Mischung aus Enthüllungsjournalismus und Dokumentation jener Text, der die Geschichte(n) der Passage de l'Opéra erzählt.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari ordnen die optische und die haptische Wahrnehmung nicht den Figuren, sondern den Räumen zu. Sie unterscheiden zwischen « le lisse » und « le strié ». Dabei ist der „glatte Raum“ der Raum mit der „Wahrnehmung aus der Ferne“, während der „gekerbte Raum“ einen Raum der „nachsichtigen Auffassung“ der Welt darstellt. Siehe: DEULEUZE und GUATTARI, *Mille plateaux* [1980], zitiert nach: GÜNZEL Stephan (Hrsg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009, S. 229.

<sup>4</sup> Der flanierende Erzähler aus *Le passage de l'Opéra*, unter dessen Blicken die Passage, so wie er sie beschreibt, erst entsteht, beherrscht meisterhaft jene Eigenschaft, die Michael Opitz als Voraussetzung für die Figur des Flaneurs nennt, nämlich das „illustrative Sehen“ (siehe: OPITZ Michael, Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern, in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, hrsg. von ders. und Erdmut Wizisla, Leipzig: Reclam-Verlag, 1992, S. 179).

<sup>5</sup> Dass der Erzähler und Protagonist aus *Le passage de l'Opéra* zugleich als deren Autor inszeniert wird, zeigt folgende Stelle, an der jener zu sich selbst sagt: « Déjà par tes propos, tes bavardages, tu as sérieusement indisposé les commerçants de la galerie du Thermomètre [...]. Ces braves gens sont dans la consternation. Ils ont lu sans bien les comprendre ces pages que tu noircis inexplicablement [...] » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 205). Tatsächlich wird in *Le passage de l'Opéra* jene Zeitschrift gelesen, in der Aragons Text von Juni bis September 1924 (in den Nummern 16 bis 19) erscheint: « L'autre jour, il y avait réunion des notables du passage : l'un d'eux avait apporté les numéros 16 et 17 de *La Revue européenne* », steht in der Nummer 19, in der der letzte von vier Teilen der *Passage de l'Opéra* abgedruckt ist. In der Buchausgabe von 1926 wird durch eine erklärende Fußnote, die auch in allen weiteren Ausgaben zu finden ist, auf diesen nunmehr fehlenden Kontext der Erstveröffentlichung verwiesen: « Où *Le Paysan de Paris* paraissait en feuilleton » (siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 205).

Der Sammler hingegen, von dem Benjamin sagt, er sei der „Physiognom der Dingwelt“<sup>6</sup>, interessiert sich weniger für die Passage selbst als für die in ihr versammelten Gegenstände. Die Dinge in Aragons Passage de l'Opéra sagen allerdings einiges über den Raum aus, der sie beherbergt. Dies lässt sich besonders an einem exemplarischen Sammelgegenstand aufzeigen: der Briefmarke. Der Sammler hebt, so beschreibt ihn Benjamin, „den Gegenstand aus seinen Funktionszusammenhängen heraus“<sup>7</sup> und streift ihm statt des Gebrauchswerts den Liebhaberwert über, wobei er ihn zugleich von der „Fron nützlich zu sein“<sup>8</sup> befreit. In *Le passage de l'Opéra* lässt sich das Wertesystem, dem die Briefmarken unterworfen sind, allerdings nicht so einfach umdefinieren, denn Aragons « papillons de couleur »<sup>9</sup> scheinen auch des Liebhaberwerts zu entbehren, derentwegen Generationen von Amateuren sie sammeln – dafür weisen sie aber eine ganz andere Funktion auf. In der geheimnisvollen und rätselhaften Welt der Passage de l'Opéra wird eine ganz besondere Form der Philatelie betrieben, die dazu die Marken mit dem Raum verbindet, in dem diese ausgestellt sind.

Benjamins Übersetzung dieser philatelistischen Wunderwelt, in der sich das schillernde Bild der Passage de l'Opéra spiegelt, zeigt dessen Begeisterung für diese bunten Papierfalter. Ein Vergleich von Aragons Text mit Benjamins eigener *Briefmarken-Handlung*, die ihre Ware ebenso ungewohnt inszeniert, wie sie sich beim Briefmarkenhändler in der Passage de l'Opéra präsentiert, macht deutlich, dass die beiden Autoren in vergleichbarer Weise mit den bunten Bildern umgehen und den Passagenraum, der die Marken beherbergt und zugleich Parallelen mit deren Welt aufweist, ganz ähnlich darstellen. Die sowohl von Aragon wie auch von Benjamin aus der Briefmarkensammlung abgeleitete Geschichtsauffassung ist jedoch eine völlig andere. Während bei Aragon eine allegorisierte Philatelie Geschichte in Form von phantastischen Geschichten vermittelt, kommt bei Benjamin keine Märchenfee vor. Die Marken bleiben Objekt und ihre Bilder zeigen die historische Wirklichkeit im Kleinformat. Einzig die Stempel, „die mit Striemen die Gesichter [bedecken] und durch das Erdreich ganzer Kontinente Spalten [reißen] wie ein Erdbeben“<sup>10</sup>, erzählen eine etwas andere Geschichte, als die, die auf der nicht entwerteten Marke zu sehen ist.

<sup>6</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 274 [H 2, 7; H 2 a, 1].

<sup>7</sup> *Ebenda*.

<sup>8</sup> Siehe dazu: *ebd.*, S. 52.

<sup>9</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 195.

<sup>10</sup> BENJAMIN Walter, Einbahnstraße [1928], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 1, 1972, S. 135.



### 3.1. Briefmarkenkunde: Das haptische Be-Greifen des Sammlers

O philatélie, philatélie, tu es une bien étrange déesse, une fée un peu folle, et c'est toi qui prends par la main l'enfant qui sort de la forêt enchantée où se sont finalement endormis côte à côte le Petit Poucet, l'Oiseau Bleu, le Chaperon Rouge et le Loup, c'est toi qui illustres alors Jules Verne et qui transportes par-delà les mers avec tes papillons de couleur les cœurs les moins préparés au voyage. Que ceux qui comme moi se sont fait une idée du Soudan devant un petit rectangle bordé de carmin où chemine sur fond bistre un blanc burnous monté sur un méhari, que ceux qui furent familiers de l'empereur du Brésil prisonnier de son cadre ovale, des girafes du Nyassaland, des cygnes australiens, de Christophe Colomb découvrant l'Amérique en violet, à demi-mot me comprennent !<sup>11</sup>

Dass Aragon die Philatelie als „Fee“ bezeichnet und über die Figuren des kleinen Däumlings, des Blauen Vogels und Rotkäppchens mit der literarischen Tradition der *Contes de fées* in Verbindung bringt, dient nicht nur deren Verortung in der (surrealistischen) Märchenwelt der Passage de l'Opéra. Wenn die Briefmarkenkunde eine allegorisierte Märchenfigur ist, so ist das Briefmarkenalbum eine Märchensammlung. Und wenn auch die Fee „etwas verrückt“ ist, und das Kind, das sie bei der Hand nimmt, von ihr aus dem Märchenwald hinaus in die Gefilde einer realeren Geschichte und Geographie geführt wird, so ändert sich nichts an der märchenhaften Atmosphäre: Die moderne Welt eines Jules Verne, dessen abenteuerliche Reisen in geographische Fernen den Leser in erträumte Landschaften entführen, ist nicht weniger phantastisch; seine Geschichten sind ebenso fabelhaft. Dass die winzigen Bildchen wie die Illustrationen großer Abenteuerromane erscheinen, hängt mit den fremden, exotischen Dingen und bedeutenden Begebenheiten zusammen, die die Briefmarken zeigen. Aber auch die ungewöhnlichen Einfärbungen wecken den Eindruck einer unwirklichen, verzauberten Welt und lassen historische, gewiss an sich schon phantastische Abenteuerfahrten doppelt wie ein Märchen aussehen. Kolumbus zum Beispiel entdeckt Amerika in violett. Diese Farbgebung unterscheidet die Briefmarke deutlich von einer Photographie. Trotzdem entspricht das abgebildete Ereignis der Wirklichkeit – nur die Darstellung lässt Kolumbus an der Phantasiewelt von Jules

---

<sup>11</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 195. Der gesamte Abschnitt zur Philatelie befindet sich in: *ebd.*, S. 195-196.

Verne teilhaben. Wahrgenommen wird also nicht die wirkliche Welt, sondern nur deren Abbildung, die im Fall des Briefmarken-Bildchens sowohl ein anderes Format aufweist wie auch in anderen Farben erscheint. Der Betrachter sieht nur, was die Marke preis gibt, erfährt die Welt so, wie sie ihm gezeigt wird. Trotzdem lernt der Sammler durch die bunten Rechteckchen der Briefmarken in winzigen Ausschnitten, einzelnen Bruchstücken, die mit jedem weiteren Bildchen ein vollständigeres Bild eines Ganzen ergeben, auch die wirkliche Welt kennen. Die Doppelfunktion des Ausschnittes als Teilstück eines Ganzen wie auch als wörtlich ausgeschnittenes Papierfetzchen, das trotzdem ein Ganzes darstellt, verbindet die Briefmarke mit der Passage, die ebenso im doppelten Sinne – als Stück eines Ganzen und als kompletter, aber herausgelöster Teil – einen Ausschnitt des 19. Jahrhunderts zeigt. Wie die Passage, insbesondere von Benjamin, als ein Teil behandelt wird, der für das gesamte 19. Jahrhundert steht, kann die Briefmarke als *pars pro toto* der Kulturgeschichte betrachtet werden: Ausgehend vom Bildausschnitt auf einer Briefmarke malt sich der Sammler fremde Länder aus; dank ihnen schließt er mit großen Persönlichkeiten, die plötzlich ganz ‚handlich‘ und nahbar werden, Bekanntschaft.

Der Rahmen, in dem der brasilianische Kaiser gefangen ist, lässt die Marke wie eine alte, gerahmte Photographie aussehen, aus der ein unbekannter Vorfahre herausblickt. Diese optische Assoziation<sup>12</sup> verstärkt das Gefühl einer persönlichen Bindung zu den abgebildeten Persönlichkeiten, die das Kind über ihr Porträtbild kennen lernt. Zu alten Bekannten machen die Briefmarken aber nicht nur historische Figuren, die die Weltkarte verändern, sei es durch Kriege und Eroberungen oder durch die Entdeckung neuer Kontinente. Auch Jules Verne ist eine Briefmarken-Persönlichkeit, obwohl sich die Marken-Sammler wohl kaum für sein Porträt interessieren dürften. Vielmehr fasziniert die von ihm erdachte Welt, die die Briefmarken zeigen, wodurch sie aber auch seine Person bekannt machen. Dies zeigt ganz wörtlich Wittkopfs Übersetzung von « c'est toi [= die Philatelie] qui illustres alors Jules Verne ». Während sowohl Benjamin wie auch Babilas *illustrer* mit „illustrieren“, im Sinne von ‚veranschaulichen‘, ‚ausgestalten‘, ‚bebildern‘, übersetzen („[D]u bist's, die dann Jules Verne illustriert“<sup>13</sup>),

<sup>12</sup> Vgl. dazu: BENJAMIN, *Einbahnstraße*, S. 136: „Alte Groschenmarken, die im Oval nur ein oder zwei Ziffern zeigen. Sie sehen aus wie jene ersten Photos, aus denen in den schwarz lackierten Rahmen Verwandte, die wir niemals kannten, auf uns herabsehen: Verzifferte Großtanten oder Voreltern.“

<sup>13</sup> Dies ist die Übersetzung Benjamins, bei Babilas steht: „[...] dann illustrierst du Jules Verne“.

versteht Wittkopf das Verb als eine Art transitive Form des reflexiven *s'illustrer* und macht aus dem Erfinder phantastischer Abenteuerwelten eine Berühmtheit: „[D]u bist es, die nun Jules Verne berühmt macht.“<sup>14</sup> Auch wenn Verne der ‚Entdecker‘ nur imaginierter Welten ist und seine Berühmtheit nicht an die eines Kolumbus herankommt, so knüpft Wittkopf mit seiner Übersetzung eines ‚illustren Schriftstellers‘ statt eines ‚illustrierten Buches‘ doch an das Bekannt- und Vertrautwerden mit eben jenem berühmten Eroberer an, von dessen großen Taten eine violett eingefärbte Miniaturdarstellung Kunde in die Kinderzimmer bringt.

Dass sie ihren Betrachter mit jemandem oder etwas bekanntmachen, macht die Briefmarken zu einem ungewöhnlichen Sammelgegenstand, für den die Behauptung Benjamins, der Sammler befreie die Gegenstände von der „Fron nützlich zu sein“<sup>15</sup>, nicht gilt. Auch wenn die Miniaturansichten fremder Länder und großer Herrscher in jenem Moment, in dem sie zum Sammelgegenstand werden, ihre Funktion als Postwertzeichen verlieren, bekommen sie doch bei Aragon weniger einen ästhetischen Liebhaberwert, als dass sie besonders den Kindern zur Unterhaltung dienen und diese zugleich in Geographie, Geschichte und Politik unterrichten.<sup>16</sup> Aragons Briefmarkensammlung wird so zu einem Geschichts- und Geschichtenbuch, das dem aus Horaz' *De arte poetica* abgeleiteten Wahlspruch der Literatur *prodesse et delectare*<sup>17</sup> folgt. Die Devise *nützen und erfreuen* gilt auch für Aragons ‚Sammelalbum‘ *Le passage de l'Opéra*, in das die in der Passage gesammelten Gegenstände ‚eingeklebt‘ werden und das so nicht nur Lesevergnügen bietet, sondern auch einen praktischen Reiseführer durch die *Passage de l'Opéra* darstellt, deren Geschichte es zugleich umreißt.

Die durch die Briefmarken vermittelte Historie zeigt sich am Bild des 1910 verstorbenen englischen Königs Eduard VII., der auf der ab 1902 mit seinem Profil bedruckten Briefmarke bereits das Aussehen eines « *monarque ancien* » hat. Wie sehr der 1924 nicht mehr aktuelle Monarch der Vergangenheit angehört, zeigen die Über-

<sup>14</sup> Der Ausschnitt zur Briefmarkenkunde befindet sich in: ARAGON, *Don Juan und der Schuhputzer*, S. 21-23 (übersetzt von Benjamin), ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 85-87 (übersetzt von Wittkopf) und ARAGON, *Pariser Bauer*, S. 81-82 (übersetzt von Babilas).

<sup>15</sup> Siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 52.

<sup>16</sup> Diese Verlagerung von einem nostalgischen Wert zu einem pädagogischen Nutzen ist übrigens auch in Benjamins *Briefmarken-Handlung* zu finden. Siehe S. 102 ff.

<sup>17</sup> Vgl. dazu: HORAZ, *De arte poetica* [um 19 v. Chr.], in: ders., *Opera*, hrsg. von Friedrich Klinger, Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1970, S. 306, Vers 333-334: „Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.“

setzungen, die sich zwischen den verschiedenen Bedeutungen des französischen Begriffs *ancien* entscheiden müssen. Sieht Eduard bei Wittkopf „bereits aus wie ein alter Monarch“, so bezieht sich das Attribut auf das Alter des Monarchen und sagt nicht primär etwas über die derzeitige Regentschaft aus. Zwar scheint das Bild gegen Ende von Eduards Regierungszeit aufgenommen, doch bleibt dabei unklar, ob er immer noch im Amt weilt oder nicht. Mit der Übersetzung „schon wie ein ehemaliger Monarch“ enthebt Babilas den britischen Herrscher eindeutig seines Amtes und stellt so den Bezug zur Entstehungszeit von *Le passage de l'Opéra* her. Der zu dieser Zeit nicht mehr amtierende Kaiser sah auch zu seiner Regierungszeit bereits wie ein ehemaliges, längst verstorbene Staatsoberhaupt aus. Benjamin hingegen verortet das in müdem Abglanz erscheinende Bild auf einer wertlos gewordenen Briefmarke (« ce ne sont plus ces collections de prix divers que nous avons connues, qui ornent de reflets fatigants tout l'étage de la boutique ») in einer historischen Vergangenheit, die Eduard nicht alt oder ehemalig, müde und verbraucht zeigt, sondern als „antike[n] Herrscher“ inszeniert: „Eduard VII. sieht schon wie ein antiker Herrscher darein.“ Den Glanz, der den in dieser Boutique ausliegenden Briefmarken abhanden gekommen ist, überträgt Benjamin durch seine Übersetzung auf den Monarchen, den er durch die mit der Bezeichnung „antiker Herrscher“ assoziierte historische Größe mit ruhmvollen Helden alter Zeiten in eine Reihe stellt. Diese Situierung in einer weit zurückliegenden heroischen Epoche verleiht König Eduard VII. etwas Mythisches und umgibt seine historisch gewordene Gestalt mit Geheimnissen. « Mille liens de mystère » ranken sich allerdings nicht nur um porträtierte Häupter, die so wenig über das Schicksal ihrer Besitzer auszusagen vermögen. Sie verbinden auch die Briefmarken selbst mit der historischen Vergangenheit: « De grandes aventures ont bouleversé nos compagnons d'enfance, les timbres, que mille liens de mystère attachent à l'histoire universelle. »

„[T]ausend geheimnisvolle Bande“ verknüpfen die Briefmarken bei Wittkopf wie bei Babilas mit der Weltgeschichte. Benjamin macht aus der in diesen beiden Übersetzungen anklingenden ‚unerklärlichen, undurchschaubaren‘ Verbindung „geheime Bande“, durch die die Briefmarken „tausendfältig an die Weltgeschichte geknüpft sind“, und hebt so das Heimliche, das Verborgene hervor, das im « mystère », dem Geheimnis, steckt.

In seinem eigenen Briefmarken-Text spricht Benjamin vom „okkulten“ Teil der Marke und meint damit den schwarzen Stempel, der deren „Nachtseite“ sei.<sup>18</sup> Neben dem Anklang an die dunkle Nacht, in deren Schutze besonders im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in esoterischen Kreisen okkulten Kräften, Unerklärlichem und Übersinnlichem nachgespürt wird, ist im dunklen Mal des Poststempels auch der wörtliche Begriff des lateinischen *occultus* vorhanden: Die schwarze Farbe verbirgt und verdeckt die auf der Marke abgebildeten Porträts und Landschaften. « Surcharges, surtaxes, vos noires énigmes m'épouvantent : elles me dérobent un souverain inconnu, un massacre, des incendies de palais, et la chanson d'une foule qui marche vers un trône avec ses pancartes et ses revendications », schreibt Aragon über die verdunkelnde Macht von aufgedruckten Zusatzgebühren. Benjamin und Wittkopf übersetzen die « noires énigmes » mit „schwarzen“ und „dunklen Rätseln“, die etwas „verborgen“ halten oder „verdecken“:

Überdrucke, Zuschlagsporto eure dunklen Rätsel erschrecken mich: verdecken sie mir doch einen unbekannten Herrscher, ein Massaker, Palastbrände und das Lied einer Volksmenge, die mit ihren Transparenten und Forderungen auf einen Thron zumarschiert.<sup>19</sup>

Liegt der Schrecken der Stempel darin, dass durch sie unsichtbar wird, was die Marke zeigt, scheinen sich die Rätsel weniger auf das dem Betrachter entzogene Bild zu beziehen, als dass die « surcharges et surtaxes » eine Geheimschrift darstellen, die es zu entziffern, zu enträtseln gilt.<sup>20</sup> Dies zeigt sich noch stärker in Benjamins Übersetzung:

Aufschläge und Überdrucke, ihr graut mir mit euren schwarzen Rätseln: sie halten einen unbekannten Herrscher, ein Blutbad, brennende Schlösser und das Lied einer Masse vor mir verborgen, die mit ihren Losungen und Plakaten gegen einen Thron anmarschiert.

---

<sup>18</sup> Siehe: BENJAMIN, *Einbahnstraße*, S. 135.

<sup>19</sup> Dies ist die Übersetzung von Wittkopf.

<sup>20</sup> Benjamin schreibt von einer „Briefmarkensprache, die sich zur Blumensprache verhält wie das Morsealphabet zu dem geschriebenen“ (BENJAMIN, *Die Einbahnstraße*, S. 137). Ohne der genauen Bedeutung dieses Verhältnisses nachzugehen, scheint der Vergleich mit dem Morsealphabet auf eine Kodierung hinzuweisen, ohne deren Schlüssel die Botschaft rätselhaft bleibt.

Die Präposition in der Wendung „mit euren Rätseln“ scheint diese das Bild verdeckenden Zeichen und Ziffern erst recht zu einem Code oder auch einem überblendeten Bilderrätsel zu machen, das gelöst werden muss, um das eigentliche Bild, das sich hinter der Verschlüsselung versteckt, erkennen zu können.<sup>21</sup>

Bei Babilas hingegen bergen die schwarz gedruckten Aufschläge und Nachgebühren dunkle „Geheimnisse“, die das Bild der Briefmarke „verhüllen“:

Überdrucke, Nachgebühren, eure dunklen Geheimnisse erschrecken mich: Sie verhüllen mir einen unbekannten Herrscher, ein Massaker, Palastbrände und das Lied einer Volksmenge, die mit ihren Transparenten und ihren Forderungen auf einen Thron zumarschiert.

Damit nimmt Babilas die « mystère[s] » aus den „tausend geheimnisvollen Banden“ auf, mit denen die Marken an die Weltgeschichte geknüpft sind, und erweitert so deren geheime Welt. Die Briefmarken scheinen nun nicht mehr nur unerklärliche Verbindungen zur Universalgeschichte zu haben. Sie verhüllen selbst die auf ihnen abgedruckten Porträts, Landschaften und anderen Objekte geheimniskrämerisch, als wäre das Spitzenvorhängchen der Zahnung zugezogen worden, um die Ereignisse jenseits des winzigen Fensterrahmens in Dunkel zu hüllen und sie so vor uneingeweihten Augen zu verbergen.

Ungeschwärzt zeigen die Bildchen eine Welt en miniature, in einen Rahmen eingesperrte Landschaften, ähnlich den Landschaftsbildern in bürgerlichen Salons, die die Außenwelt in die (Studier-)Stube bringen. Wie der Bilderrahmen sich in ein Fenster auf die Welt verwandelt, so wird auch die Zahnung der Briefmarke zur Fensteröffnung. Durch diese schaut der Philatelist in die Landschaft hinaus. Oder aber er späht durch ein Fensterchen hinein, aus dem ein Monarch oder eine andere berühmte Persönlichkeit herausschaut. So wird das Marken-Fensterchen zur Schwelle nicht nur zwischen einem Innen- und einem Außenraum, sondern ebenso zwischen einem Hier im eigenen Land und einem Dort auf einem fernen Kontinent, einem Jetzt der heutigen Zeit und einem Damals längst vergangener Epochen.

---

<sup>21</sup> Durch die Partikel ‚über‘ erinnert der Begriff der *Überblendung* auch im räumlichen Sinn an ‚übereinander gelegte Bilder‘, deren eines entfernt oder ganz wörtlich durchschaut werden muss, will man das darunter liegende Bild erkennen.

Der geographische und historische Raum, der sich in den Weiten der Briefmarkenwelt öffnet, bringt es mit sich, dass der Briefmarkensammler mit diesen gerahmten An- oder Aussichten bei weitem nicht nur längst ungültige Wertzeichen und bunte Papierfetzen sammelt, die aussehen wie kleine lustige Schmetterlinge. Er sammelt auch Länder, ja ganze Erdteile. Und er sammelt Geschichten, und nicht zuletzt auch Zeugnisse der Universal-Geschichte, von der die Briefmarken berichten und die sie in die ganze Welt hinaustragen.

Der sich zweifach öffnende Raum, zum einen in die zeitliche Vergangenheit, zum anderen in die geographische Ferne, und die oben erwähnte Doppelsicht des Philatelisten durch das Fenster der Marke verbinden diese mit der Passage, in der der Passant auf der Schwelle zwischen Haus und Straße, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Bekanntem und Fremden steht.

Dieser Einblick in eine unbekannte, weil ferne oder vergangene Welt macht sowohl das Briefmarkenalbum wie auch die Passage zu einer Art Erinnerungsraum für eine nicht erlebte Zeit und eine nie gekannte Gegend. Und wie das Sammelalbum, winzige Ausschnitte offenbarend, nur Bruchstücke der gesamten Welt zeigt, so zeigt auch die Passage, die selbst eine Miniatur einer größeren Welt darstellt, nur vereinzelte Überbleibsel der Zeit, aus der sie stammt.<sup>22</sup> Ist jedoch die Passage selbst nur der Raum, der diese Erinnerungsgegenstände umschließt, so ist die Briefmarke neben dem sich öffnenden Raum zugleich auch der Gegenstand, das *Souvenir* selbst.<sup>23</sup>

Aufgrund dieser doppelten Charakteristik von greifbarem Gegenstand einerseits und Bild-Raum, in den man eintauchen kann, andererseits, gilt für die Briefmarken, die Aragons « marchand de timbres-poste » in seiner in der Passage de l'Opéra gelegenen Boutique anbietet, ganz besonders, was Benjamin über die Ware allgemein in den Passagen sagt: „Was in den Passagen verkauft wird, sind Andenken. Das ‚Andenken‘ ist

---

<sup>22</sup> Das (Ver-)Sammeln und ‚Zusammensetzen‘ einzelner Bilder oder Bildausschnitte, um daraus auf ein Ganzes zu schließen – im Falle der Briefmarken einen Eindruck der ganzen Welt zu bekommen –, verleiht dem Briefmarkenalbum einen ähnlichen Collagecharakter wie ihn auch *Le passage de l'Opéra* aufweist. Doch anders als in Aragons Darstellung der Passage, die durch die (bildliche) Reproduktion von Objekten den Anschein einer Dreidimensionalität zu erwecken sucht, entsteht die räumliche Wahrnehmung der zweidimensionalen Abbildungen auf den Briefmarken allein durch das Wissen des Betrachters und nicht durch eine Inszenierung, durch die der abgebildete Raum Tiefe gewinnen soll.

<sup>23</sup> Eine andere Sichtweise vertritt Benjamin im *Passagenwerk*, in dem er – allerdings nur in einem einzigen Fragment, gegenüber mehreren Stellen, in denen es um den Erinnerungsraum der Passage geht – auch die Passage als Sammelgegenstand betrachtet: „Hier betrachtet man die pariser Passagen als wären sie Besitztümer in der Hand eines Sammlers“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 272 [H 1 a, 5]).

die Form der Ware in der Passage.“<sup>24</sup> Die in der Passage de l'Opéra versammelten Gegenstände sind also greifbare Erinnerungen an eine vergangene Epoche. Wie im Sammelgegenstand, der aufgehoben wird, obwohl er seines Nutzens entbehrt, wird in diesen Dingen Zeit taktil erfahrbar.

Doch im bunten Sammelsurium der Passage sind nicht nur veraltete Dinge und längst vergessene Gewerbe vorhanden. Neben diesen Erinnerungsstücken aus dem letzten Jahrhundert beherbergt der Passagenraum ebenso *Souvenirs* aus fremden Ländern. Das Unbekannte und Exotische ferner Erdteile lugt aus verborgenen Winkeln hervor, liegt in verstaubten Boutiquen aus. Der Raum scheint sich zusammenzuziehen, weit entfernte Kontinente rücken scheinbar in greifbare Nähe. Die Topographie der Passage ist die eines exotischen Landes; seltsame Dinge und Figuren bewohnen diesen Raum. Seltene Pflanzen und Meerestiere haben sich in diesem riesigen Treibhaus und Aquarium einquartiert, sodass Stadt und Land, Kultur und Natur, Okzident und Orient sich überlagern und in der Passage nun alles zu finden ist, wovon Aragons Märchen-Fee Philatelie in ihren bunt illustrierten Geschichten erzählt. So verschränken sich, im Sammelalbum ebenso wie in der Passage, Zeit und Raum miteinander, ziehen sich zusammen, und überlagern sich, bis Vergangenheit und Gegenwart, Hier und Dort auf einen Blick zu sehen sind.

---

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 1034 <0°, 76>.



### 3.1.1. Von Louis Aragons « marchand de timbres-poste » zu Walter Benjamins *Briefmarken-Handlung*

Benjamins *Briefmarken-Handlung*<sup>25</sup> aus der *Einbahnstraße* lässt sich als Pendant zu Aragons « marchand de timbres-poste » lesen. Im Juni 1927, zu einer Zeit, zu der Benjamin in der französischen Hauptstadt weilt und dort Bekanntschaft mit dem Surrealismus schließt, teilt er Hugo von Hofmannsthal mit, er habe in Paris die Form „jenes Notizenbuches“ gefunden, das bald darauf unter dem Titel *Einbahnstraße* erscheinen sollte.<sup>26</sup> Ernst Bloch schreibt von diesem Band kurz nach dessen Erscheinen 1928<sup>27</sup>, er stehe „als Typ für surrealistische Denkart“ und sein Sprachstil habe „jene Fülle von Verkoppelungen gedanklich, welche von Max Ernst bis Cocteau den Surrealismus ausmacht: die Verkopplung von Dort mit nächstem Hier, von brütenden Mythen mit dem exaktesten Alltag“.<sup>28</sup> Die Annäherung an eine surrealistische Denk- wie Textform verstärkt die bereits durch den gemeinsamen Gegenstand und den sehr ähnlichen Titel gegebene Nähe zu Aragon. Auch zum späteren *Passagenwerk* besteht eine Verbindung, die wiederum dessen surrealistische Seite hervorhebt und dabei Aragons Einfluss auf Benjamins Schriften der späten Zwanzigerjahre an weiteren Texten erkennen lässt: Gerade die *Briefmarken-Handlung* aus der *Einbahnstraße* „stimm[e]“, so Benjamin, „auf schüchterne Weise den Ton“ zur Arbeit über die Pariser Passagen an.<sup>29</sup>

Die eigenwillige Philatelie, die in der *Einbahnstraße* betrieben wird, erinnert denn auch deutlich an Aragons Umgang mit den bunten Bildchen, deren Funktion einen klassischen Briefmarkensammler erstaunen, gar enttäuschen mag. Dienen die Abbildungen und die Information, die sie vermitteln, bei Aragon besonders den Kindern als Geschichtsbücher und Atlanten, so sind auch bei Benjamin „Briefmarkenalben [...]

<sup>25</sup> In: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, S. 134-137.

<sup>26</sup> Benjamin an Hugo von Hofmannsthal am 5. 6. 1927: „Für jenes Notizenbuch, von dem ich Ihnen vor langer Zeit, sehr verfrüht, einige Proben sandte, habe ich in Paris die Form gefunden“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 259).

<sup>27</sup> Am 16. 7. 1927 schickt Benjamin Siegfried Kracauer – damals Redakteur im Feuilleton der heutigen FAZ – ein „Manuskriptchen“, das er „im Geist [...] in den Feuilleton-Raum der ‚Frankfurter Zeitung‘ einquartiert“ hat (*ebd.*, S. 272). Am 25. 8. 1927 dankt er ihm dafür, dass er „die ‚Briefmarkenhandlung‘ so bald gebracht“ habe, und ergänzt « Elle fait partie du « Sens Unique » » – jener Sammlung von Aphorismen und Miniaturen, in der sie 1928 in Buchform erscheint (*ebd.*, S. 287).

<sup>28</sup> Siehe dazu: BLOCH, *Revueform in der Philosophie*, S. 368 und S. 370. Von einem „Vorspiel des Surrealismus“ sprechen Haug und Schöttker in der Schlagzeile zu einem Artikel mit dem Titel *Benjamins Briefmarken*. Darin verweisen sie auch auf Aragon: der „unmittelbare Anlass“ für Benjamins Briefmarken-Text sei die Lektüre von Louis Aragons *Le paysan de Paris* gewesen (HAUG Steffen und SCHÖTTKER Detlev, Benjamins Briefmarken, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 10. 2009).

<sup>29</sup> Benjamin an Gershom Scholem am 11. 3. 1928, in: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 345.

magische Nachschlagewerke“, in denen „die Zahlen der Monarchen, und Paläste, der Tiere und Allegorien und Staaten“ niedergelegt sind. Nimmt bei Aragon die Fee Philatelie das Kind an der Hand, damit es nach dem Reich der Märchen und dessen Bewohner die wirkliche Welt und deren Herrscher kennen lernt, so obliegt der Briefmarkenkunde auch bei Benjamin, das Kind mit der großen, weiten Welt bekannt zu machen. Doch ist es nicht mehr die allegorische Figur, die sich dem Kinde zuwendet – diese ist im Inneren der Briefmarkenwelt entschunden und nur mehr als Eintrag im „magische[n] Nachschlagewerk“ zu finden, das die Sammelalben darstellen. Die Staaten, deren Landschaften, Persönlichkeiten und Kulturgüter auf den Briefmarken abgebildet sind, richten diesen ‚Steckbrief‘ direkt an das Kind: „Marken sind die Visitenkarten, die die großen Staaten in der Kinderstube abgeben.“<sup>30</sup>

In der Perspektive des Erwachsenen, der sich an sein Sammelalbum aus Kindertagen erinnert, zeichnet sich die Verbindung zwischen der sich in den Marken spiegelnden Weltgeschichte und deren spielerischem Entdecken beim Blick durch die bunten Marken-Fensterchen deutlich ab. Dem Kind, das die Bildchen nicht als verkleinerte Darstellung großer Staaten erkennt, erscheint, was es in Gedanken bereist, als Zwergenwelt. In der Miniaturwelt der kleinformatigen Briefmarken wird es zum Riesen: „Als Gulliver bereist das Kind Land und Volk seiner Briefmarken“ und lernt dabei „Erdkunde und Geschichte der Liliputaner, die ganze Wissenschaft des kleinen Volks mit allen ihren Zahlen und Namen“ kennen.

Auch wenn sich für die Kinder, die bei Aragon wie bei Benjamin durch das Fensterchen der Briefmarke auf die Welt blicken, deren Wahrnehmung nicht verändert, so ist die Art der Geschichtsvermittlung für den Leser doch eine andere. Während nämlich Aragons personifizierte Philatelie zu einer Figur in dessen surrealistischen Märchenwelt wird, macht das materielle Bild der Briefmarke, auf das Benjamin setzt, die Geschichte zu einer materialistischen Wissenschaft, wie sie später im *Passagenwerk* an die Stelle der Märchen- und Traumlandschaft des Surrealismus tritt.

---

<sup>30</sup> „Bei Aragon wie bei Benjamin“, stellt Fürnkäs fest, „spannen Briefmarken einen geheimnisvollen Bogen vom kleinen Kreis der Kindheit zur unüberschaubaren Totalität der Universalgeschichte, stellen in der Verschränkung und Spiegelung von Raum und Zeit, Geographie und Historie, eine Konjunktion her zwischen individueller und kollektiver Vergangenheit“ (FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 99). Diese Verknüpfung von individueller und kollektiver Geschichte, in der Zeit und Raum aufeinandertreffen, sich ineinander spiegeln und miteinander verschmelzen, greift einen Ansatz von Aragon auf, den Benjamin im *Passagenwerk* und vielleicht mehr noch in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* weiter ausarbeitet.

Obwohl Benjamin Aragon's Interesse für das Miniaturformat dieser rätselhaften wie alltäglichen Dinge teilt, lässt sich an seiner Inszenierung der Briefmarken bereits die im Surrealismus-Aufsatz erhobene Kritik am französischen Surrealismus und die damit zusammenhängende spätere Differenz zu Aragon erahnen.<sup>31</sup>

Während Aragon das Rätselhafte an den Briefmarken nur evoziert, ohne es zu durchdringen (« Je ne comprendrai jamais rien à toute cette histoire et géographie. Surcharges, surtaxes, vos noires énigmes m'épouvantent »<sup>32</sup>), versucht Benjamin, den okkulten Geheimnissen auf den Grund zu gehen. Dies zeigt sich zuerst in der seltsamen Kundschaft von Benjamins Boutique. Nicht Sammler gehen in der Briefmarken-Handlung der *Einbahnstraße* ein und aus, sondern Detektive, Archäologen und Kabbalisten. Diese besonderen Philatelisten halten sich an den „okkulten Teil der Marke, den Stempel“, dessen Geheimnis in vielfältiger Weise durchdrungen werden will: „Wer Stempeln nachgeht, muß als Detektiv Signalements der verrufensten Postanstalten, als Archäologe die Kunst, den Torso fremdster Ortsnamen zu bestimmen, als Kabbalist das Inventar der Daten für ein ganzes Jahrhundert besitzen.“ Dabei geht es dem Detektiv „um die Aufklärung eines bestimmten Vorkommnisses, dem Archäologen um die Erklärung eines bestimmten vorgeschichtlichen Fundes, dem Kabbalisten um die Deutung eines einzelnen Elementes der esoterischen Tradition“, allen zusammen aber um das Entdecken eines zeitlich und räumlich Konkreten, das zugleich signifikant für ein Allgemeines ist.<sup>33</sup> In dieser Suche und Bestimmung von Einzelheiten, deren (Ver-)Sammlung das Bild eines Ganzen zeigt, zeichnet sich Benjamins spätere Untersuchung des 19. Jahrhunderts ab. Dessen (Geschichts-)Bild setzt sich ebenso aus vielen Einzelteilen zusammen, aus denen Benjamin eine allgemeine Gültigkeit zu formulieren versucht.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> In *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* von 1929 übt Benjamin Kritik an einer gewissen ‚Kurzsichtigkeit‘ der Surrealisten, die die Rätsel des Alltags zwar wohl wahrnehmen, doch sich damit begnügen und diese nicht zu durchdringen versuchen.

<sup>32</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 195.

<sup>33</sup> Siehe dazu: FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 102.

<sup>34</sup> Willi Bolle beschreibt Benjamins Geschichtsschreibung als einen „nichtlineare[n] Diskurs, bestehend aus Fragmenten, die aus dem Kontinuum der Geschichte herausgelesen und zu einer Konstellation angeordnet werden, die den geschichtlichen Gesamtprozeß beleuchtet“ (in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 419).

Den Durchblick in der Welt der vor Druckerschwärze „dunklen Geheimnisse“, zu denen Aragons « noires énigmes » in Babilas Übersetzung werden, findet Benjamin in einer „dialektischen Optik“. Im erwähnten Surrealismus-Aufsatz schreibt er:

Jede ernsthafte Ergründung der okkulten, surrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung [...]. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.<sup>35</sup>

Mit der Feststellung, dass das „pathetisch[e] oder fanatisch[e]“ Unterstreichen – also das Evozieren allein und sei es noch so eindringlich – der „rätselhaften Seite am Rätselhaften“, „uns nicht weiter bringt“, wirft Benjamin den Surrealisten implizit vor, nicht weit genug zu gehen, das Rätselhafte und Geheimnisvolle an den Dingen nur wahrzunehmen, aber nicht zu durchdringen. In seinem eigenen Briefmarken-Text führt er Aragons okkulte Philatelie weiter, indem er die Geheimnisse der Stempel nicht nur erwähnt, sondern zu ergründen sucht. Damit rückt er vom verwunschen Rätselhaften und dem mythisch Wunderbaren aus Aragons Passage ab. „Mythologie wie Aragon sagt, rückt die Dinge wieder fern“, sagt Benjamin.<sup>36</sup> Er aber, Benjamin, holt diese her, sieht sie sich aus der allernächsten Nähe an. Auf Aragons verträumten Blick in die geheimnisvolle Welt der Philatelie antwortet er mit einer „konkreten, materialistischen Besinnung auf das Nächste“<sup>37</sup>.

Wenn das Kind durch ein „verkehrt gehaltenes Opernglas“ „nach dem fernen Liberia“ sieht, das daliegt „hinter dem Streifchen Meer mit seinen Palmen genau wie es Briefmarken zeigen“, so ist der dabei erzeugte Effekt keineswegs der einer Entfernung,

---

<sup>35</sup> BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 307. Der Begriff der „dialektischen Optik“ deutet an, dass eine ganz besondere Art des Sehens in Benjamins Erkenntnistheorie hineinspielt: Untersucht er das 19. Jahrhundert unter einem bestimmten Blickwinkel, so ist das Teleskop das Instrument, mit dem er diese Epoche in den Blick nimmt. Wie Aragon sich einer Reihe von Seh-Instrumenten bedient, durch deren Linsen er seine Figur die Passage erkunden lässt, greift also auch Benjamin, obgleich nur metaphorisch, zu einem optischen Gerät, durch das er auf die Vergangenheit zurückblickt: „Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welchen ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem zukünftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird“, schreibt er am 28. 10. 1935 an Werner Kraft (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 193).

<sup>36</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 998 <C°, 5>.

<sup>37</sup> *Ebenda*.

sondern einzig der einer Verkleinerung der Wirklichkeit, bis diese proportional mit der auf den winzigen Bildchen der Briefmarken gezeigten Welt übereinstimmt. Auf den von Benjamin evozierten Briefmarken zeigt sich in noch weiter minimierter Darstellung das bereits in den Miniaturen der *Einbahnstraße* verkleinerte Bild der Welt. Diese „Welt im Kleinen“<sup>38</sup>, wie Benjamin sie später auch in den Passagen findet, weist die Struktur einer Benjaminschen Monade<sup>39</sup> auf und erweist sich dadurch als ebenso komplett und in sich abgeschlossen wie die ganze große Welt. Darüber hinaus erscheint sie, anders als bei Aragon, auch ebenso wirklich wie die reale Welt. Keine Märchenfee und keine mythischen Gestalten bevölkern Benjamins Liliputwelt. Zwar wird in der Briefmarkenwelt Queen Victoria von England zur Heiligen und König Humbert von Italien zum Märtyrer, und die Kinder feiern mit den „gekrönten Häuptern“ der Liliputaner, die „hinter Hecken thronen“. Doch anders als bei Aragon bleibt die schwarze Stempelfarbe keine undurchdringliche schwarze Wand, die dem Betrachter den Blick auf die Welt im gezahnten Rahmen der Briefmarke verwehrt. Der Poststempel, der den abgebildeten Köpfen „Heiligenscheine“, „Märtyrer“- oder „Königskronen“ aufsetzt und sie hinter Hecken, Zäunen und Barrikaden verschwinden lässt, verwandelt die entwerteten Marken nicht in Rätselbilder, sondern zeigt sich entweder prophetisch oder aber schreibt den historischen Figuren in der Markenwelt einfach ein anderes Schicksal zu, als sie es in Wirklichkeit erlebten.

Der materialistischen Geschichtsauffassung folgend, die im späteren *Passagenwerk* den Platz der Feerie einnimmt, wird – nach Benjamins eigener Angabe – ab 1935 der „Fetischcharakter der Ware“ im Mittelpunkt seiner Untersuchung über die Passagen stehen.<sup>40</sup> Anklänge an einen Warenkult, wie er in Benjamins Passagen (und im Übrigen auch in Aragons *Passage de l'Opéra*) betrieben wird, sind jedoch bereits in der *Briefmarken-Handlung* zu finden. Die Kombination aus Ware, mit der gehandelt wird,

---

<sup>38</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 83 [A 1, 1].

<sup>39</sup> Zur Benjaminschen Monade siehe: BENJAMIN Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925, entworfen 1916], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. I, Teil 1, 1974, S. 228.

<sup>40</sup> Siehe den Brief an Gershom Scholem vom 20. 5. 1935, in: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 83: „Und ich will Dir soviel andeuten, daß auch hier [= im Buch über die Pariser Passagen] die Entfaltung eines überkommenen Begriffs im Mittelpunkt stehen würde. War es dort [= im ‚Barockbuch‘] der Begriff des Trauerspiels so würde es hier der des Fetischcharakters der Ware sein.“ 1938 erwähnt Benjamin in einem Brief an Max Horkheimer die „grundlegenden Kategorien der ‚Passagen‘, die in der Bestimmung des Fetischcharakters der Ware übereinkommen“ (*ebd.*, Bd. VI, S. 149).

und Sammlerobjekt, das sie zum angebotenen Fetisch erhebt, macht die Briefmarke, in jedem Sinn des Wortes, zu einem besonders geeigneten Warenfetisch. Dass ihr besondere Kräfte und Verbindungen zugeschrieben werden und sie darüber hinaus auch tatsächlich als „Göttin“ verehrt wird, zeigt sich in Aragons Lobgesang, der mit « O philatélie, philatélie: tu es une bien étrange déesse »<sup>41</sup> einsetzt. Das etwas Seltsame an dieser Göttin scheint dabei keineswegs negativ konnotiert und die Verehrung dadurch nicht etwa parodierend; im Gegenteil: Genau dieses Fremde, das Anderssein an dieser Gestalt lässt sie verehrensrecht erscheinen und macht sie zudem zu einer idealen Figur aus Aragons surrealistischer *Passage de l'Opéra*.

Der Titel von Benjamins *Briefmarken-Handlung* scheint den Warencharakter der Briefmarke hervorzuheben. Doch dieser Titel, der nicht nur in seiner semantischen Bedeutung, sondern darüber hinaus auch noch typographisch – indem er über den Seitenrand hinausragt – wie ein Ladenschild erscheint, erweist sich als irreführend. Die sich „längst außer Kurs“ befindlichen Briefmarken dürften nämlich kaum zum Verkauf stehen, wie dies Fürnkäs deutlich macht:

Zur Frankierung von Briefen taugen sie nicht mehr, noch sind sie antiquarisch für Geld zu haben [...]. Tausch, Kauf, Verkauf, Wertschätzung, Begutachtung, Information – was das Herz des gewöhnlichen Philatelisten erfreuen mag, findet sich in Benjamins *Briefmarken-Handlung* ironisch enttäuscht.<sup>42</sup>

Auch wenn die winzig-bunten Papierwaren aus der *Briefmarken-Handlung* für den Postverkehr wertlos sind, und auch den klassischen Philatelisten, der sammeln und tauschen will, nicht befriedigen können, so weisen sie doch einen historischen Wert auf. Sie erzählen die Geographie und Geschichte der Welt, die sich in den Bildchen auf den Briefmarken spiegelt. Darüber hinaus erfährt der Leser von Benjamins Text auch Herkunft, Geschichte und historisches Schicksal der Briefmarke selbst.<sup>43</sup> So kommt die allererste Briefmarke überhaupt vor: Die 1840 von Sir Rowland Hill entworfene 1-Penny-Marke für das Vereinigte Königreich zeigt das Porträt der britischen Königin Victoria, um deren Haupt in Benjamins Text der Stempel einen Heiligenschein legt.

---

<sup>41</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 195.

<sup>42</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 101.

<sup>43</sup> Zur Geschichte der Briefmarke siehe: JAKUBEK Wolfgang, *Knaurs Briefmarkenbuch. Die ganze Welt der Philatelie*, München: Droemer Knaur, 1976.

Doch bleibt die historische Bedeutung der Pennymarken-Victoria unausgesprochen. Benjamin scheint sich nicht für die britischen Anfänge der Postwerte zu interessieren. Stattdessen befasst er sich mit dem Deutschen Heinrich von Stephan, dem Generalpostdirektor des Deutschen Reiches und Initiant des 1874 gegründeten Weltpostvereins. Ihm schreibt er die „Saat“ der Briefmarken zu, von der er sich fragt, wie lange sie noch leben möge. In der „sommerlichen Mitte des neunzehnten Jahrhunderts“ sei dieser „Blumenflor“ gepflanzt worden, der nach Benjamins Ermessen in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts bereits ihren Herbst erreicht hat: „Sind nicht die großen künstlerischen Marken der Nachkriegszeit mit ihren vollen Farben schon die herbstlichen Asters und Dahlien dieser Flora?“, fragt er und prophezeit: Generalpostdirektor Stephans „Saat“ „wird das zwanzigste [Jahrhundert] nicht überleben“.

Die sinnbildliche Bezeichnung der bunten Briefmarken als Flora bildet eine Verbindung zu Aragon und seiner Passagen-Flora, die wenn auch nicht in seinen dem Tierreich zugehörigen « papillons de couleur », so doch in den metaphorischen Wasserpflanzen seines „Menschen-Aquariums“ zu finden ist. Darüber hinaus bindet das Schicksal, das die Briefmarken im 20. Jahrhundert ereilen soll, die Philatelie an die Geschichte und das Schicksal der Passagen, die, im 19. Jahrhundert entstanden und nun längst veraltet, nur noch einen nostalgischen Wert besitzen – und einen historischen, sofern sie zum Anschauungsobjekt für die Geschichte des 19. Jahrhunderts werden, wie Benjamin sie im *Passagenwerk* behandelt.

Die geschichtsvermittelnde Funktion der Philatelie gilt also nicht nur für das, was sich, wie die Briefmarken, in der Passage befindet, sondern ebenso für deren Raum, die Passage selbst, die Geschichte bewahrt. In ihr wird die Vergangenheit physisch erfahrbar: Alte Gegenstände können ergriffen, die Zeit kann im Raum abgeschritten werden. Die Passage bewahrt „raumgewordene Vergangenheit“<sup>44</sup> – wie Benjamin in seinem Text *Passagen* schreibt – und wird dadurch auch selbst zu einem Stück Geschichte.

---

<sup>44</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041.

### 3.2. Geführter Rundgang: Die dynamische Rezeption des Flaneurs

Die taktile Wahrnehmung der Passage de l'Opéra über eine Reihe von Gegenständen, für die hier stellvertretend die Briefmarke steht, wird ergänzt durch die visuelle Entdeckung durch den Flaneur, der nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form und Funktion der Passage ins Auge fasst.

Die Besichtigung der Passage de l'Opéra ist nach dem Schema eines Parcours aufgebaut. « Que l'on se promène dans ce passage de l'Opéra dont je parle, et qu'on l'examine »<sup>45</sup>, fordert der Erzähler seine Leser auf und nimmt sie mit auf eine geführte Entdeckungstour, auf der sie auch in die hintersten und verborgensten Winkel der Passage gelangen. Auf diesem Rundgang entfaltet sich dem Betrachter der Passagenraum dynamisch. Denn dieser wird flanierend erkundet, sein Verlauf nicht etwa auf dem Stadtplan, aus einer Vogelperspektive heraus verfolgt, die alles von einer festen Position aus erfasst.

Zur Promenade wird die Passage allerdings nicht erst durch Aragons Aufforderung, durch diese hindurch zu „spazieren“. Und auch ihre enge architektonische Struktur, die eine andere Besichtigung kaum möglich macht, ist nicht der einzige Grund, warum die Passage ein nur den Fußgängern zugänglicher Spazierweg ist. Der Begriff des Passanten spiegelt sich bereits in der Bedeutung ihrer Benennung, dem Wort ‚Passage‘. Wenn die Passage ein Raum des Handels und des Verkehrs ist, wie es schon im *Handbuch der Architektur*<sup>46</sup> von 1902 heißt, und wie auch Benjamin sie in seinem *Passagenwerk* bezeichnet<sup>47</sup>, ist damit also ein Fortbewegen zu Fuß gemeint. Dies zeigt auch das lateinische Wort für Schritt, *passus*, in dem die Passage ebenso mitklingt wie im ‚Passant‘, der eben nicht nur ‚vorbei‘ geht, sondern auch ‚(hin)durchgeht‘, durch etwas *hindurch* schreitet, wie im französischen *passer* deutlich wird.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 153.

<sup>46</sup> Siehe: *Handbuch der Architektur*, IV. Teil, 2. Halbband: *Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und des Verkehrs* [1902], 2. Heft, 2. Aufl., 1923, S. 110.

<sup>47</sup> „Handel und Verkehr sind die beiden Komponenten der Straße.“ Der Passage spricht Benjamin allerdings zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur noch einen sehr „rudimentären“ Verkehr zu und behauptet, sie sei nunmehr einzig eine „geile Straße des Handels, nur dazu angetan, die Begierden zu wecken“ (vgl.: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 93 [A 3 a, 7]).

<sup>48</sup> Stierle hält fest, dass sich um die Passage „die ganze Familie der Ableitungen von pas“, dem ‚Schritt‘, lagert: « passer », « passé », « passant » und « passager » sowie die « maison de passe », zu deren Geheimnissen die Passage verschwiegenen Zugang gebe. Diese „permanente, den Text durchziehende sprachliche Präsenz der semantischen Echowirkungen“ sieht er als dem « troublant » der Passage zugehörig (STIERLE, *Der Mythos von Paris*, S. 26).



Dank der Passage eröffnet sich dem Fußgänger, abseits der Straßen, wo Droschken und erste Automobile das Sagen haben, ein Paradies der Langsamkeit. Benjamin notiert im Konvolut M [der Flaneur] des *Passagenwerks*: „1839 war es elegant, beim Promenieren eine Schildkröte mit sich zu führen. Das gibt einen Begriff vom Tempo des Flanierens in den Passagen“<sup>49</sup>, was auf anschauliche Weise zeigt, welcher Lebensrhythmus in den Passagen herrscht. Der motorisierte Verkehr, die Moderne der Autos und Straßenbahnen, die schon vor dem Ersten Weltkrieg in den Straßen der Großstädte unterwegs waren, sind in Aragons verträumt wirkender Stadt seltsam abwesend. In seinem Paris lebt der flanierende Spaziergänger, der langsam und zerstreut vor sich hinträumend durch die verwunschenen Passagen schlendert.<sup>50</sup> Weiterhin von Öllampen und Gaslaternen erleuchtet, die sie nicht nur in ein verführerisch-flackerndes Licht tauchen, sondern ihre Bewohner auch mit dem Singen ihrer Flammen einlullen, haben die Passagen denn auch ein leichtes Spiel, die Menschen in eine fremde Märchenwelt zu entführen. Elektrisches Licht hingegen stürzt den Passagenraum ins Verderben. Hell erleuchtet birgt der gläserne Wandelgang nicht mehr die entsprechende Verheißung, nicht mehr jene Verführung, die für seine Existenz so notwendig ist. Für den Flaneur scheint die im gedämpften Licht suggerierte Unsichtbarkeit von entscheidender Bedeutung zu sein, erlaubt sie ihm doch noch zusätzlich, in der Menge unterzutauchen, das Geschehen zu beobachten, ohne selber wahrgenommen zu werden.<sup>51</sup> Louis Huart schreibt 1841 in *Physiologie du flaneur* [sic]: « Sans les passages, le flaneur serait malheureux; mais sans le flaneur, les passages n'existeraient pas. »<sup>52</sup> Dass nicht nur das Schicksal des Flaneurs von diesem geschützten Raum abhängt, sondern jener seinerseits für das Florieren der Passage von größter Notwendigkeit ist, illustriert Huart am traurigen Los der 1827 erbauten Passage Vendôme, die bereits in den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts ganz

<sup>49</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 532 [M 3, 8].

<sup>50</sup> In *Le véritable conducteur parisien, ou le plus complet, le plus nouveau et le meilleur guide des étrangers à Paris* von 1828 heißt es über die beiden Galerien der Passage de l'Opéra: « Contre l'ordinaire des passages de la capitale, elles doivent être considérées plutôt comme une promenade couverte que comme un chemin à rapprocher les distances » (RICHARD, *Le véritable conducteur parisien, ou le plus complet, le plus nouveau et le meilleur guide des étrangers à Paris*, Paris: Chez Terry, Roy, Troude, Ponthieu, Haut-Cœur et Martinet, 1828, S. 118).

<sup>51</sup> Vgl. in diesem und anderen Zusammenhängen, in denen die Figuren, die sich durch die Passage bewegen, deren düstere Atmosphäre begrüßen, folgende Notiz von Benjamin: „Eigentlich handelt es sich bei den Passagen nicht wie bei andern Eisenkonstruktionen um Erhellung des Innenraumes sondern um Dämpfung des Außenraumes“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 668-669 [R 1 a, 7]).

<sup>52</sup> HUART Louis, *Physiologie du flaneur*, Zeichnungen von Alophe, Daumier und Maurisset, Paris: Aubert/Lavigne, 1841, S. 97.

verlassen dalag: « [Le] flaneur lui a refusé sa présence et son appui, et il est resté dans son obscurité et dans sa solitude. »<sup>53</sup>

Dieses gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis kommt in *Le passage de l'Opéra* auf besondere Weise zur Geltung. Der Protagonist von Aragons Text wird mit dem Verschwinden dieser Passage nicht nur seine bevorzugte Flaniermeile verlieren, die ihn zu jener vielschichtigen Figur macht, aus dessen Perspektive dem Leser die Passage de l'Opéra präsentiert wird; und umgekehrt ist nicht nur die Existenz der vom Abriss bedrohten Passage von dieser Figur abhängig, die sie durch ihren Bericht zumindest literarisch unsterblich macht: Aragons Passage de l'Opéra konstituiert sich erst durch die sich Schritt für Schritt durch sie bewegende Figur und deren wandernden Blick. Dieser Blick, der an Fassaden entlang schweift, an Auslagen hängen bleibt, sich an den Figuren festmacht, denen er folgt, modelliert den Raum, definiert ihn visuell.

In diesem kreativen Akt wird ein Bruch in der optischen Rolle des Flaneurs sichtbar. Die Passage wird nicht mehr nur dargestellt, wie sie wahrgenommen wird. Zu der Gleichzeitigkeit von entdecken und wiedergeben kommt das Gestalten hinzu, das den Flaneur nicht nur als Rezipienten, sondern ebenso als Produzenten inszeniert. Sehen ist nicht nur eine Lektüre der Passage. Dieser Raum wird nicht nur mit jedem Schritt, der durch ihn gemacht wird, entdeckt, sondern wird erst durch den Blick in ihn und die gleichzeitige Transkription dieses Blickes so konstruiert, wie er dem Leser präsentiert wird. « L'œil à la fois décrit et écrit »<sup>54</sup> kommentiert Grossmann diesen Akt, der sehen und schreiben miteinander verbindet und aus dem Wahrnehmen ein Kreieren macht.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Ebenda*. Zur Geschichte der Passage Vendôme siehe: GEIST, *Passagen*, S. 284.

<sup>54</sup> GROSSMAN Simone, La transcription d'une aventure visuelle: « Le paysan de Paris », in: *Mélusine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, Lausanne: L'Age d'homme, Nr. XII: Lisible-visible, 1991, S. 171.

<sup>55</sup> Siehe im Zusammenhang mit dem Flaneur, der die Stadt nicht nur entdeckt, sondern diese auch in eigene Erfahrungszusammenhänge bringt und damit als neuen Raum konstituiert, Michel de Certeau, der aus Searls Sprechakttheorie drei Funktionen ableitet, die er auf den Akt des Gehens überträgt (vgl.: CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris: Union Générale d'Éditions, Bd. I: *Arts de faire*, 1980, S. 180: « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés »). Nach dieser Theorie stellt der Akt des Gehens erstens einen Prozess der Aneignung der Stadt durch den Gehenden dar; da dieser Aneignungsprozess notwendig selektiv verfahren muss, unterscheidet sich dadurch zweitens die Stadt, so Weyand, in ihrer physischen Vollständigkeit als den *lieu* von dem erlebtem *espace*, als welcher der Stadtraum im Akt des Gehens seine Realisierung erfährt; und es sei, drittens, dieser selektive Charakter, der es erfordere, dass im Akt des Gehens neue Relationen zwischen den selektiv angeeigneten Stadtelementen hergestellt würden

So entsteht ‚unter dem Blick‘ des Erzählers ein Buch, in dem in wörtlichem Sinne gelesen werden kann, was dieser auf metaphorische Weise aus der Passage herausgelesen hat. Wer *Le passage de l'Opéra* liest, betritt in Gedanken jene Welt, die der Erzähler in der Passage sieht. Mit einem *guide* – ebenso dem Erzähler wie Aragons Buch<sup>56</sup> – folgt er ‚Vor-Geschriebenem‘, das nicht nur eine Route vorschreibt, sondern auch zuvor aufgeschrieben wurde.

Dass sich dem Flaneur eine Stadt wie ein Buch öffnet, dessen Buchstaben und Bilder sich zu einer immer neuen Geschichte zusammensetzen, lässt auch Franz Hessel seinen Berliner Flaneur<sup>57</sup> in *Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah am Zauber der Stadt von dem sie selber kaum weiß* entdecken:

Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schau-  
fenster, Caféterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben  
werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.<sup>58</sup>

---

(siehe: WEYAND Björn, *Flaneure der Dingwelt, Flaneure der Geschichte. Surrealismus und New Historicism im Zeichen der ‚topographischen Wende‘*, in: *KulturPoetik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd. 6, Heft 1, 2006, S. 40). Zur Unterscheidung von *lieu* (« l'ordre [...] selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence ») und *espace* (« dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps ») siehe: CERTEAU, *L'invention du quotidien*, S. 208.

<sup>56</sup> Zu *Le passage de l'Opéra* als Reiseführer siehe S. 135.

<sup>57</sup> Dass es sich bei Hessel um einen spezifisch Berlinischen Flaneur handelt, ist darum erwähnenswert, weil, wie Benjamin (interessanterweise in einer Rezension von ebendiesem *Spazieren in Berlin*) schreibt, Paris „den Typus des Flaneurs schuf“. Hessel zeigt, dass es auch anderswo Flaneure gibt. Und wie die Pariser (und nicht etwa die Fremden) Paris „zum gelobten Land des Flaneurs“ machten, so lässt der Berliner Hessel nun auch Berlin zu einem Paradies für Flanierende (Berliner) werden (vgl. dazu: BENJAMIN, *Wiederkehr des Flaneurs*, S. 195). Auf die ursprünglich französische Erfindung des Flaneurs deutet allerdings auch heute noch seine Bezeichnung hin: Der « Flâneur » lässt sich nicht übersetzen; seine Tätigkeit, « flâner », oder sprachlich angeglichen: das Flanieren, lässt sich höchstens beschreiben. So erklärt Neumeyer: „Flanieren ist [...] ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen, das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mit- hin keiner Zweckrationalität unterwirft“ (NEUMEYER Harald, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1999, S. 11). Über das typisch Französische an der « flânerie » berichtet Ludwig Rellstab Mitte des 19. Jahrhunderts: „Wahrlich, wenn der Müßiggang noch nicht in der Welt wäre, in Paris würde man ihn erfinden, weil er nirgends so angenehm, als hier; wenigstens hat man die Worte erfunden, welche die Species des Pariser Müßiggangs bezeichnen, *flaneur* und *flaner*, Worte, die wir zwar mit einigen Compositis, wie z. B. ‚müßig gaffend umherschlendern‘ wieder zu geben suchen, die aber doch in keiner andern Sprache ganz den eigentümlichen Stempel erhalten können, welcher ihnen das Pariser Leben aufdrückt“ (RELLSTAB Ludwig, *Paris im Frühjahr 1843. Briefe, Berichte und Schilderungen*, Leipzig: Verlag K. F. Köhler, Bd. I, 1844, S. 164).

<sup>58</sup> HESSEL Franz, *Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß. Ein Bilderbuch in Worten* [1929], Berlin: Bloomsbury Verlag, 2012, S. 156.

In seinem langen Untertitel nennt sich das Werk, in dem diese „Buchstaben“, „Worte“ und „Sätze“ stehen, über das „Lehrbuch“ hinaus auch noch *Ein Bilderbuch in Worten* und zeigt damit an, dass die einzelnen Buchstaben sich nicht nur zu einem Text, sondern auch zu Bildern zusammenfügen. Ein solches *Bilderbuch in Worten* ist auch *Le passage de l'Opéra*. Seine Buchstaben setzen sich zu unzähligen Bildern zusammen, die gemeinsam ein großes Rundrelief der Passage de l'Opéra zeigen, in dem das Abbild der realen Passage mit der von Aragon beschriebenen Illusion verschmilzt. In *Le passage de l'Opéra*, das jenes Paris präsentiert, das der Erzähler aus den unzähligen bildhaften ‚Buchstaben‘ der Passage herausliest, wird allerdings nicht nur der spazierende Protagonist zum Flaneur. Ebenso scheint der Text zu flanieren, der sich, so wie der Spaziergänger zwischen den verschiedenen Schaufenstern und den unterschiedlichen Orten der Stadt hin- und hergeht, zwischen verschiedenen Stilelementen bewegt:

Au fil des pages, on passe de l'effusion lyrique à l'élaboration théorique, de descriptions d'une précision extrême aux scènes oniriques les plus étranges, de considérations sur Hegel à des remarques sur les mérites du porto que l'on sert dans les cafés parisiens, de pensées sur l'aménagement de Paris au récit d'une visite dans une maison de passe.<sup>59</sup>

In dieser Aufzählung verschiedener Schreibstile und Themen, die ohne offensichtliche Hierarchisierung einen einzigen und zusammenhängenden Text ergeben, zeigt sich der Montage-Charakter von Aragons Buch auch auf der Ebene des Textes. Nicht nur in der Zusammenführung unterschiedlicher Medien und Materialien wie Bildern, Zeitungsartikeln und Reklametafeln, sondern auch in der Verbindung kontrastierender Tonalitäten und Sujets wird die Vielfalt von *Le passage de l'Opéra* deutlich. Raum wie Buch setzen sich aus polymorphen Elementen zusammen, die in der hohen rhetorischen Kunst ebenso zu finden sind wie im trivialen Leben; Philosophie und Wissenschaft stehen Seite an Seite mit Parapsychologie, Wein, Weib und Gesang.

Das obenstehende Zitat lässt aber nicht nur die Mannigfaltigkeit der Stile erahnen, sondern macht vor allem auch deutlich, wie zufällig dieses Flanieren wirkt. Was an einer beliebigen Reihung von Textgattungen, Ausdrucksformen und Sujets demonstriert wird, gilt auch für den flanierenden Erzähler aus *Le passage de l'Opéra*:

---

<sup>59</sup> MEYER Michel, « *Le Paysan de Paris* » d'Aragon, Paris: Editions Gallimard, 2001, S. 12.

Dieser überlässt sich dem Zufall – und betont sogar mehrmals auffallend, wie sehr sein ganzes Dasein dem Zufall zu verdanken sei. Die Erzählung setzt praktisch mit dem Zufall ein, denn bereits im Vorwort hält der Erzähler fest, dass er sich als „Spielball des Zufalls“ sieht: « Je suis le ludion de mes sens et du hasard. Je suis comme un joueur assis à la roulette, ne venez pas lui parler de placer son argent dans les pétroles, il vous rirait au nez. Je suis à la roulette de mon corps et je joue sur le rouge. »<sup>60</sup> Die alliterative Wiederholung von « Je suis » in Verbindung mit Begriffen aus der Branche des (Glücks-)Spiels intensiviert das Zufällige, das in der immer gleichen Satzstruktur betont wird. Darüber hinaus unterstreicht es die Subjektivität dieser Erfahrung: Das Gefühl, dem Zufall unterworfen zu sein, und die von diesem Zufall abhängige Wahrnehmung der Passage sind an die Sinne des Erzählers gebunden. Dieser behauptet: « Je ne me serais pas cru observateur, vraiment », und erklärt: « J’aime à me laisser traverser par les vents et la pluie : le hasard, voilà toute mon expérience. »<sup>61</sup> Neben der nicht unwichtigen Feststellung, dass der Erzähler, indem er sich von Wind und Regen durchdringen lässt, selber zu einer ‚Passage‘ wird – was er am Schluß der *Passage de l’Opéra* auch explizit ausspricht, wenn er konstatiert: « Je suis le passage de l’ombre à la lumière »<sup>62</sup> –, beinhaltet dieser etwas seltsam anmutende Satz einen interessanten Widerspruch in der Art und Weise, wie die Passage de l’Opéra erkundet wird. Denn zum einen wird hier der Zufall dem Beobachten gegenübergestellt, was hervorhebt, dass das Erforschen des Passagenraumes nicht zufällig geschieht; zum anderen scheint der Zufall die „einzige Erfahrung“ des Erzählers zu sein: Alles, was er erfährt und was ihm widerfährt, hat er dem Zufall zu verdanken. Dass sein Beobachten aber kein zufälliges ist, wird dadurch unterstrichen, dass er eine Reihe spezifischer Instrumente zur Hand nimmt, die er für diesen Zweck eingesteckt haben muss.<sup>63</sup> Der Erzähler kann sich also keinesfalls einfach nur vom Zufall leiten lassen. So baut sich in diesem Kontrast von Zufall und bewusstem Hinsehen eine Spannung auf, die sich auch dadurch nicht lösen lässt, dass die Feststellung « je vivais au hasard, à la poursuite du hasard »<sup>64</sup> aus dem surrealistischen Schreibkonzept, das im Zufall den Kern künstlerischer Schöpfung sieht, ein Lebenskonzept macht, nach dem der Erzähler hier auch die Passage de l’Opéra durchstreift. Denn so zufällig und ziellos sich dieser Flaneur

<sup>60</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 147.

<sup>61</sup> *Ebd.*, S. 207.

<sup>62</sup> *Ebd.*, S. 225.

<sup>63</sup> Siehe dazu S. 118 ff.

<sup>64</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 226.

offenbar im Raum bewegt, so sehr dieser Eindruck durch die Textform, die selber nach dem Prinzip des Zufalls aufgebaut scheint, bekräftigt wird, so unordentlich ist dieser Spaziergang letztlich nicht. Im Gegenteil, der Erzähler schreitet die beiden Galerien der Passage de l'Opéra gewissenhaft ab, lässt nichts außer Acht, vergisst kein Detail. Und wenn er beispielweise immer wieder vom Théâtre Moderne spricht, dann nicht etwa darum, weil er bereits vergessen hätte, dieses schon erwähnt zu haben, oder zufällig noch einmal daran vorbeikommt. Dass er mehrmals darauf zu sprechen kommt, liegt ganz einfach daran, dass auch ein Plakat in der anderen Galerie oder das kleine Kassenhäuschen am Boulevard dazu einladen, vom Théâtre Moderne zu berichten, das sich ganz hinten in der Galerie du Baromètre befindet. Lange bevor der Erzähler und mit ihm der Leser endlich vor diesem Theater stehen, gibt es Anlass genug, bereits darauf hinzuweisen, was nur konsequent befolgt wird.

Dass besonders eine erste Lektüre, ein erster Spaziergang durch diesen Raum verwirrend wirken kann und als heilloses Durcheinander empfunden wird, hat demnach nicht nur mit der Form von Aragons Text zu tun, der von einem zum anderen Thema springt und dabei auch immer wieder auf bereits Erwähntes zurückkommt. Auch die Raumstruktur der Passage de l'Opéra verleitet dazu, dass Augen und Füße sich in ihr verirren und glauben, im Kreis zu gehen. Der symmetrisch aufgebaute Doppeltunnel, in dem alles zweimal erscheint, erklärt dieses scheinbare Hin und Her. Die zwei parallelen Galerien, die an ihren beiden Enden durch Quergänge miteinander verbunden sind, sodass ein kreisförmiger Tunnel entsteht, geben sowohl dem Ort und der Bewegung, die in ihm vollführt wird, wie auch der Erzählung eine zyklische Struktur.<sup>65</sup> Diese Passage hat keinen Anfang und kein Ende; und ihre Geschichte – in ein Buch verbannt und so vor der Zerstörung des Raumes bewahrt – kehrt immer wieder. Sie ist unvergänglich und stellt sich so dem omnipräsent Vergänglichen in Aragons Paris entgegen. In *Le passage de l'Opéra* bleibt die gleichnamige Passage sichtbar, entfaltet sich immer wieder aufs Neue in dieser Mischung von Wirklichkeit und Phantasie, in der der Erzähler sie kurz vor ihrem Verschwinden wahrnimmt.

---

<sup>65</sup> Siehe dazu die Beschreibung der Passage de l'Opéra, in: *ebd.*, S. 153: « C'est un double tunnel qui s'ouvre par une seule porte au nord sur la rue Chauchat et par deux au sud sur le boulevard. Des deux galeries, l'occidentale, la galerie du Baromètre, est réunie à l'orientale (galerie du Thermomètre) par deux traverses, l'une à la partie septentrionale du passage, la seconde tout près du boulevard, juste derrière le libraire et le café qui occupent l'intervalle des deux portes méridionales. » Vgl. dazu auch die Abb. 1 im Anhang.

### 3.3. Le passage de l'Opéra découvert: Entdecken, enthüllen, erfinden oder Die Kunst, zu sehen

Les passages parisiens, tout en verrières et en vitrines, véritables « aquariums » humains, constituent un terrain d'investigation idéal. Le passage de l'Opéra, tel qu'il est décrit, lieu d'exposition permanente, se prête à tous les jeux optiques grâce à l'abondance des miroirs et des échappées visuelles de toutes sortes. L'activité principale de ses habitants consiste à observer, de la caissière qui surveille son étalage depuis « sa petite boîte vitrée » au concierge dont c'est le métier, dans sa « loge vitrée ». <sup>66</sup>

In einem Raum, in dem im wahrsten Sinn des Wortes durch die Wände gesehen werden kann, bleibt kaum etwas verborgen; erst recht nicht, wenn die gesamte Passage von Voyeur-Figuren bevölkert wird, die ständig alles im Blick haben. Zwar wird in Aragons Passage de l'Opéra getan, als ob niemand etwas sähe – « je regarde le moins possible » <sup>67</sup>, gibt beispielsweise der Concierge an. Doch spähen unzählige Augen hinter Vorhängen und Zeitungen hervor, verstecken sich hinter Fensterscheiben oder in Wandschränken. Im Café Certa *enthüllt* oder *verhüllt* sich der Passagenraum, je nachdem, ob die Hand des Gastes « tire ou tend [la] soie plissée » der Vorhänge. <sup>68</sup> Die « géographie du plaisir » <sup>69</sup> aus Bordellen, Stundenhotels mit Hintertreppen zur unbemerkten Flucht <sup>70</sup> und öffentlichen Bädern, die ebenso zum Spionieren einladen wie zwielichtige Boutiquen, liest sich als *mise en abyme* der Passage, in der Voyeurismus und Zufallsbegegnungen eng beieinanderliegen. Die voyeuristische Szene par excellence findet im Massagesalon der Madame Jehane statt: Als der Erzähler sich wieder anzieht, trifft der forschende Blick seiner Partnerin eine leere Stelle hinter einem Wandteppich. Ihre schnelle Versicherung, es sei nur ein Wandschrank, wecken in ihm den Verdacht, er sei ausspioniert worden. Daraufhin fallen ihm « de vieilles histoires de voyeurs » ein, doch geht er seinem Verdacht nicht nach. <sup>71</sup> Möglicherweise

<sup>66</sup> GROSSMAN, *La transcription d'une aventure visuelle*, S. 171.

<sup>67</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 157. Weiter unten kommt heraus, dass der Ich-Erzähler dieses Gespräch mit dem Concierge erfunden hat. Trotzdem zeigt es gut, in welcher Position sich ein Concierge befindet, der, alles im Blick habend, selber möglichst unsichtbar zu bleiben hat – besonders, wenn seine « loge vitrée » im Eingang eines als « meublé » getarnten Stundenhotels steht (siehe: *ebd.* S. 156).

<sup>68</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 197.

<sup>69</sup> *Ebd.*, S. 174.

<sup>70</sup> *Ebd.*, S. 154: « Un double système d'escaliers permet de sortir plus ou moins loin dans le passage. Tout est ménagé pour permettre les fuites possibles, pour masquer à un observateur superficiel les rencontres qui, derrière le bleu de ciel passé des tentures, étoufferont un grand secret dans un décor de lieu commun. »

<sup>71</sup> Vgl. dazu: *ebd.*, S. 222.

unterlässt er die Nachforschungen aus eigenem Interesse, entpuppt er sich doch als ein ebenso schamloser Voyeur, wenn es darum geht, zu beobachten, was sich in der Passage de l'Opéra alles abspielt.

Der Erzähler aus *Le passge de l'Opéra* unterscheidet sich allerdings dadurch von allen anderen Voyeur-Figuren, dass er die örtliche Gegebenheit der Passage nicht einfach zufällig nutzt: Das Beobachten ist sein Metier. Sein Blick dringt überall ein, er scheint hinter Fassaden und durch geschlossene Türen und Fenster zu blicken, als sitze er tatsächlich in einem Glashaus, das ihm komplett freie Sicht gewährt. Die scheinbar alles durchdringende visuelle Wahrnehmung geschieht aber nicht immer mit dem bloßen Auge allein. Den Durchblick im wörtlichen Sinne verschafft sich der Erzähler, indem er auf eine Reihe von Sehhilfen zurückgreift. Er benutzt ein Mikroskop, eine Lupe und ein Fernrohr, um nur einige Beispiele zu nennen. Dabei verändert sich die Perspektive auf die Passage: Lässt die Wahrnehmung durch eine geschliffene Linse ihren Raum verzerrt erscheinen, so wird sie zugleich auch im wörtlichen Sinne verschoben, weggerückt, wobei sie den Blick auf eine andere, verborgene Welt frei gibt.

Neben optischen Instrumenten, die dazu dienen, besser, genauer und mehr zu sehen, bedient sich der Erzähler auch eines Apparates, der das Gesehene abbildet: Mit einer kleinen Kodak hält er fest, was er in der Passage vorfindet. So entstehen Beweisstücke, die die Beschreibung der Passage de l'Opéra zur Dokumentation werden lassen. Das auf die Passage de l'Opéra gerichtete Objektiv dokumentiert akribisch, was in ihr vorgeht. Dabei werden auch gut gehütete Geheimnisse aufgedeckt, die durch die Publikation von *Le passage de l'Opéra* öffentlich gemacht werden. Die Veröffentlichung in der *Revue européenne* lässt aber nicht nur den Erzähler, sondern auch den Autor von *Le passage de l'Opéra* zum Journalisten und Chronisten der Passage werden.

In der Vermischung von Dichtung und Wahrheit zeigt sich das Potential der Passage, aus dem die Phantasie des Erzählers entwickelt, was die Raumstruktur suggeriert. Fällt sein Blick durch eine angelehnte Tür oder erhascht durch einen Spalt im Vorhang einen Zipfel einer sich im Verborgenen abspielenden Szene, malt er sich den unsichtbaren Rest dazu aus; wo er geschlossene Türen antrifft oder nur leere Räumlichkeiten sieht, liest er die Funktion oder Nutzung aus der Form des Raumes oder von Schildern ab, die versteckte Hinweise liefern.



Wie die Raumstruktur nicht nur die Wahrnehmung steuert, sondern geradezu zum Spiel mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit herausfordert, lässt sich anhand von verschiedenen intimen Handlungen und Momenten aufzeigen, die in der Passage offenbar einen prädestinierten Ort gefunden haben. Für heimliche Treffen und private Vergnügen bilden die optischen Verhältnisse in diesem düsteren und verwinkelten Raum eine optimale Voraussetzung. Darüber hinaus wird in der Passage großen Wert auf Verschleierungen gelegt, und zwar ebenso in Form von wörtlichem, stofflich-materiellem Verhüllen, wie bildlichem, hinter Euphemismen Verbergen. Andererseits wird die Glas-Architektur der Passage auch zum Paradies des Voyeurs, der die Kombination aus schützendem Dämmerlicht und visueller Durchsicht nutzt, um erotische Szenen nicht nur im Theater oder gar einem Schaufenster zu beobachten, wo sie in einem vergeblichen Versuch der Verschleierung geradezu ausgestellt werden. Der durchdringende Blick und die spitze Feder des Erzählers machen vor keinem Sichtschutz halt und decken jede Tarnung auf.

### 3.3.1. « Ecrire l'œil à l'objectif »

In seiner *Notice* zum *Paysan de Paris* macht Bougnoux die Abwesenheit des Tageslichts für den Einsatz von optischen Instrumenten verantwortlich: « En l'absence du soleil ou de la lumière naturelle, la très vive sensibilité apportée par le narrateur doit s'en remettre à des instruments de mesure ou d'optique : thermomètre, baromètre, microscope, petit Kodak ou « galeries jumelles ». »<sup>72</sup> Entscheidender als der Grund, aus dem zu diesen Sehhilfen gegriffen wird, scheint mir jedoch deren Auswirkung auf die Wahrnehmung der Passage zu sein: Dieser Erzähler steht « l'œil à l'objectif »<sup>73</sup> auf dem Beobachterposten. Die Gläser und Linsen, durch die hindurch er die Passage erblickt, sind also weniger eine Hilfe gegen das Dämmerlicht, als dass sie den geschärften Blick zielgerichtet auf ein eingeschränktes Blickfeld leiten.

Die erste Stelle in *Le passage de l'Opéra*, an der erwähnt wird, dass der Erzähler die Passage durch ein optisches Gerät erblickt, steht quasi ‚unter dem Strich‘: Sie ist durch eine gepunktete Linie vom vorangehenden Abschnitt abgetrennt.<sup>74</sup> Von da aus erblickt

<sup>72</sup> BOUGNOUX Daniel, Notice zum *Paysan de Paris*, in: ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 1255.

<sup>73</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 165.

<sup>74</sup> Siehe: *ebd.*, S. 166.

der Protagonist durch ein Mikroskop, was sich ‚über dem Strich‘ abspielt, nämlich der anhand von zitierten und abgebildeten Zeitungsartikeln geschilderte Kampf der *Petits Commerçants*, die mit dem Abriss der Passage ihre Existenz verlieren werden. Der Blick durch das Vergrößerungsinstrument lässt ihm dieser verzweifelte Überlebenskampf wie « drames bactériels », wie Interessenskämpfe von „Mikroben“ erscheinen.<sup>75</sup> Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine durch die gepunktete Linie evozierte Distanz, die den Erzähler vom betrachteten „Mikrokosmos“ trennt: Die Trennungslinie, die diesen auch auf der Ebene des Textes aus der Passage hinausbefördert, bildet ein Fenster sowohl auf den Passagenraum wie auch auf den Text. Die sich dadurch eröffnende Möglichkeit, die Passage von außen zu betrachten, erlaubt es dem Erzähler nicht nur, ihren gesamten Raum zu überblicken, sondern sie darüber hinaus auch in Relation mit der sie umgebenden Großstadt zu sehen, was den Eindruck eines „Mikrokosmos“, den er ganz in den Blick nehmen kann, noch verstärkt.

Noch deutlicher zeigt sich der Effekt des Überschauens, wenn der Beobachter einen Schritt zurück, weg von seinem Instrument tritt, um nach dem vergrößerten Ausschnitt wieder das gesamte Bild in den Blick zu bekommen. Mit « [j]e quitte un peu mon microscope » setzt die Stelle ein, an der beschrieben wird, wie das Buch über die Passage de l'Opéra entsteht, in dem diese mikroskopischen Untersuchungen festgehalten werden:

Je quitte un peu mon microscope. On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigue véritablement la vue. Mes deux yeux, déshabitués de regarder ensemble, font légèrement osciller leurs sensations pour s'apparier à nouveau. Un pas de vice derrière mon front se déroule à tâtons pour refaire le point: le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue.<sup>76</sup>

Nicht nur beobachtet, sondern auch (auf-)geschrieben wird offenbar mit einem Auge am Objektiv, was über die surrealistischen Zerrbilder und die metaphorische Unterwasser-Szenerie hinaus erklären könnte, warum einige der wiedergegebenen Eindrücke der Passage leicht verschwommen erscheinen. Die ständige Präsenz einer Linse verändert die Wahrnehmung – und mehr noch: Sie lässt den Beobachter regelrecht mit dem Instrument verschmelzen. Tatsächlich scheint dieser fortwährende

---

<sup>75</sup> Siehe: *ebenda*.

<sup>76</sup> *Ebd.*, S. 165-166.

Blick durch das Mikroskop Aragons Figur in einen Apparat zu verwandeln, bei dem eine Schraube nachgezogen werden muss, damit das wahrgenommene Bild (wieder) scharf wird: « Un pas de vice derrière mon front se déroule à tâtons pour refaire le point. » Erst als dieser vom Mikroskop zurücktritt und so aus der richtigen Entfernung auf die Karaffe und das Tintenfass blickt, nehmen die verzerrten Formen der besehenen Objekte wieder deutliche Konturen an und « se remettent à [la] taille » ihres Beobachters.<sup>77</sup>

Doch der Blick, den der Protagonist aus *Le passage de l'Opéra* durch sein Mikroskop wirft, ist nicht nur unscharf, sondern auch doppelt. « Il est frappant d'observer comment, sous ce regard binoculaire, les apparences rapidement se dédoublent »<sup>78</sup>, bemerkt Bougnoux und verweist auf den Doppeltunnel der Passage de l'Opéra, die aus den beiden Galerien « du Baromètre » und « du Thermomètre » besteht. Die beiden Galerien erscheinen zudem erstaunlich symmetrisch, was eine Doppelung ihres ‚Innenlebens‘ zur Folge hat: In jeder Galerie gibt es ein Café, das Certa in der ersten, das Petit Grillon in der zweiten, die dazu beide vom selben Wirt betrieben werden. Ebenso gibt es in beiden Passagen eine Buchhandlung, Friseurläden, Restaurants, eine Briefmarkenhandlung und einen Schuhputzer, ein Geschäft für Reiseutensilien und schließlich ein Hotel. Das « meublé » in der Galerie « du Thermomètre » verfügt zudem – eine weitere Doppelung – über ein « double système d'escaliers »<sup>79</sup>, welches es erlaubt, sich unbemerkt aus diesem Etablissement zu entfernen. Oft gehören beide Geschäfte auch noch demselben Händler, der in beiden Galerien einen Laden besitzt. Neben dieser evidentesten Doppelung sind zudem noch weitere Doppelemente festzustellen: So treten etwa auch die Friseure im Doppel auf: « deux coiffeurs à la queue leu leu »<sup>80</sup>; die beiden Türen der Buchhandlung Rey und eines Stundenhotels verbinden Literatur und Prostitution und führen so zu einem doppelten Spiel – wie auch die Ambivalenz des ganzen Passagenraumes nach *double jeu* riecht.

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 166.

<sup>78</sup> BOUGNOUX, *Notice zum Paysan de Paris*, S. 1255.

<sup>79</sup> Siehe dazu die Fußnote 70 auf Seite 116.

<sup>80</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 170.

Zum geteilten und zugleich doppelten Blick in der Passage de l'Opéra kommt es also, Bournoux zufolge, durch die beiden Sehrohre des Mikroskops. Dieses ist aber bei weitem nicht das einzige optische Instrument, durch das der Erzähler die Passage betrachtet. Und auch wenn weitere Sehhilfen monokular sind, so werden sie doch immer noch auf eine Doppelpassage gerichtet, deren zwielichtige Geheimnisse damit durchdrungen werden. Das Fernrohr, das, trotz des Plurals im französischen « *lunettes astronomiques* »<sup>81</sup>, nur für ein Auge konzipiert ist, ermöglicht ebenso eine Vergrößerung des betrachteten Gegenstandes wie das binokulare Mikroskop – wenn auch nicht aus unmittelbarer Nähe, sondern indem es Lichtjahre entfernte Objekte näher holt. Schließlich benutzt Aragon's Figur « *loupes de toutes sortes* »<sup>82</sup>. Im deutschen Wort ‚Lupe‘ steckt nicht nur das optische Instrument; aus den „Lupen aller Art“ kann auch der Begriff der ‚Zeitlupe‘ herausgehört werden, der ebenso zur Wahrnehmung der Passage de l'Opéra gehört wie das Vergrößerungsglas, und im französischen Text in Form eines Apparates vorkommt, der Bildaufnahmen « *au ralenti* »<sup>83</sup> macht. Die Methode der Zeitlupe, die kein physisches Instrument, sondern eine Technik der Bildwiedergabe ist, verlangsamt die Zeit und ‚vergrößert‘ sie damit. Durch die größer werdenden Abstände zwischen zwei Ereignissen wird Zeit in ihrem Ablauf visuell wahrnehmbar.

Die Zeit-Lupe scheint so über eine Art bewusstseinserweiternde Wirkung zu verfügen, wie sie halluzinogene Substanzen besitzen. Auf eine ähnliche Wirkung zielt der Erzähler wahrscheinlich ab, wenn er die optischen Hilfsmittel zu den « *artifices qui étendent le pouvoir de mes sens* » zählt und mit Drogen in einem Atemzug nennt:

Tous les subterfuges du monde, tous les artifices qui étendent le pouvoir de mes sens, lunettes astronomiques et loupes de toutes sortes, stupéfiants pareils aux fraîches fleurs des prairies, alcools et leurs marteaux-pilons, surréalismes, me révèlent partout ta présence.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> *Ebd.*, S. 166.

<sup>82</sup> *Ebenda.*

<sup>83</sup> *Ebd.*, S. 176.

<sup>84</sup> *Ebd.*, S. 166.

Die Tatsache, dass zu dieser Aufzählung auch « *surréalismes* » gehören, verweist nicht nur auf das Halluzinative und die verzerrte Perspektive der surrealistischen Wahrnehmung. Dieser Vergleich erinnert auch an André Bretons *Manifeste du surréalisme* (1924) und greift zugleich dem *Discours de l'imagination* vor, den die allegorisierte Figur der Phantasie in *Le passage de l'Opéra* hält: Sowohl von Breton wie auch von Aragon wird der Surrealismus mit einem Rauschmittel verglichen. Während aber Bretons Definition vor allem auf die Verwandtschaft mit einem Suchtmittel hinweist, das seinen Konsumenten abhängig macht<sup>85</sup>, legt Aragon den Schwerpunkt auf die Bewusstseinsweiterung:

Aujourd'hui je vous apporte un stupéfiant venu des limites de la conscience, des frontières de l'abîme. Qu'avez-vous cherché jusqu'ici dans les drogues sinon un sentiment de puissance, une mégalomanie menteuse et le libre exercice de vos facultés dans le vide? Le produit que j'ai l'honneur de vous présenter procure tout cela, procure aussi d'immenses avantages inespérés, dépasse vos désirs, les suscite, vous fait accéder à des désirs nouveaux, insensés [...].<sup>86</sup>

Die Anwesenheit, die dem Ich im weiter oben stehenden Zitat durch List und allerlei Kunstgriffe, die seine Sinne erweitern, aufgedeckt wird, ist diejenige des Todes. « Mort qui est ronde comme mon œil. »<sup>87</sup> Das Auge und damit die visuelle Wahrnehmung sind also bis in den Tod präsent. Um der unweigerlich mit dem Tod verbundenen Vergänglichkeit des Bildes zu entrinnen, bedient sich der Erzähler einer « petit Kodak »<sup>88</sup>, mit der er festhält, was er sieht. Seine Aufgabe als Fotograf und Dokumentarist geht ihm sogar so sehr in Fleisch und Blut über, dass er beinahe selber zu einem nun nicht mehr nur sehenden, sondern auch aufzeichnenden Apparat wird. Hat er beim Schritt weg vom Mikroskop, wie dessen Mechanik, « un pas de vice derrière [son] front »<sup>89</sup> gebraucht, um die leicht oszillierenden Wahrnehmungen in ein scharfes Bild zu überführen, so sieht er zu einem späteren Zeitpunkt die Kunden des Schneiders « défiler comme [s'il était] un de ces appareils de prises de vues au ralenti

<sup>85</sup> Vgl.: BRETON, *Manifestes du surréalisme*, S. 47: « Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants ; comme eux il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes. »

<sup>86</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 189-190.

<sup>87</sup> *Ebd.*, S. 166.

<sup>88</sup> *Ebd.*, S. 183.

<sup>89</sup> *Ebd.*, S. 165.

qui photographient le gracieux développement des plantes »<sup>90</sup>. Schließlich scheint die Verwandlung zum optischen Instrument über den Beobachter hinauszugehen und auch den von diesem *homme-machine* wahrgenommenen Raum zu betreffen: Die Passage wird zu einem Sehrohr, durch das hindurch man in eine andere, verborgene Welt blicken kann; und sie wird zu einer Dunkelkammer, in der die phantastischsten Bilder entwickelt werden.

Ein weiteres wunderbares Instrument, das allerdings weder zum Fotografieren noch als Sehhilfe dient, ist das Kaleidoskop, das nicht abbildet, sondern vielmehr ‚bildet‘, oder anders: über eine Art schöpferische Kraft verfügt. Dieses ‚Zauberrohr‘, das nach dem Prinzip der optischen Täuschung funktioniert, und mithilfe kleiner Spiegel einzelne Elemente zu einem phantastischen, sich mit jeder Bewegung verwandelnden Ganzen zusammenfügt, wird explizit im zweiten Teil des *Paysan de Paris, Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, erwähnt.<sup>91</sup> Da scheint der Begriff jedoch eher zufällig zu fallen und in keinem direkten Zusammenhang mit dem Dargestellten oder der Darstellungsweise zu stehen. Diese Verbindung besteht dafür umso deutlicher in der Passage. Obwohl der Begriff des Kaleidoskops in *Le passage de l'Opéra* nicht vorkommt, wird er doch implizit durch die Form und das lichtreflektierende Farbenspiel in der mit Glas und Spiegel ausgekleideten Passage selbst aufgerufen. Wie in einem Kaleidoskop setzen sich die einzelnen Schau-Fenster der Galerie in ihrer ganzen Farbenpracht zum Bild der Passage de l'Opéra zusammen. Je nach Bewegung des Betrachtenden, je nach Lichteinfall erscheint auch hier ein anderes Bild, das sich durch wechselnde Auslagen noch zusätzlich wandelt. In den breit gefächerten Angeboten und Gewerben, die sich in der Passage versammeln, und die die unterschiedlichsten Bedürfnisse der Kunden von früh bis spät möglichst flächendeckend befriedigen – wohnen, arbeiten, einkaufen, sich verköstigen und sich vergnügen –, erscheint die ganze Stadt als ein bunt zusammengesetztes, kaleidoskopartiges Bild. Eine weitere Verwandtschaft von Aragons Passage mit einem Kaleidoskop klingt zudem in folgender Beschreibung dieses Instruments an: « Le kaléidoskop fait basculer celui qui s'y penche dans un vortex optique où l'œil, tout en fixant le centre, le point où les miroirs se rencontrent, est contraint d'apercevoir les facettes changeantes

---

<sup>90</sup> *Ebd.*, S. 176.

<sup>91</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 271.

de figures hasardeuses. »<sup>92</sup> Der Wirbel, der Taumel, das schwindelerregende Gefühl beim Blick in das mit Spiegeln ausgekleidete Rohr überfallen den Erzähler auch im Kaleidoskop der Passage immer wieder. Er ist einem ständigen Kommen und Gehen der Leute, einem Wogen der Gegenstände, einem Strom von Bildern ausgesetzt, die zu einem nicht nur visuell wahrnehmbaren Strudel unterschiedlicher sinnlicher Erfahrungen zusammenfließen.

Der Taumel wie von wogenden und alles mit sich reißen den Wassermassen, den der Protagonist der *Passage de l'Opéra* abwechslungsweise fühlt, sieht und hört, weist zurück auf die imaginierte Unterwasserwelt, als die der Glaskasten der Passage dargestellt wird. Die dafür verwendete Wassermetaphorik führt den Leser taktil, auditiv und visuell durch die Passage. Das Ineinanderfließen, Verschwimmen und Auflösen von Konturen und Formen wird allerdings nicht nur mit dem aus diesen Begriffen herauszuhörenden Wasser assoziiert, sondern lässt sich auch mit einer surrealistischen Darstellung verbinden: Die Metamorphose der Meerschaumpfeife, die sich in eine Meerjungfrau verwandelt, lässt an Bilder von Max Ernst oder Salvador Dalí denken. In diesem Verwandlungsprozess funktioniert das gemeinsame ‚Meer‘ als Wiedererkennungswert zwischen metamorphosierendem und metamorphosiertem Objekt. Darüber hinaus kommt das Meer nicht nur in der Bezeichnung beider Objekte vor. Bildlich breitet es sich im ganzen Schaufenster des Stockhändlers aus. So findet sich die Wassermetaphorik in der gesamten Sirenenszene. In der Verwandlung der Spazierstöcke erscheint das Wasser zudem nicht nur im Bild des Seegrases, sondern auch noch in dessen wogender Bewegung.

Aus dem Wogen und Beben des Passagenraumes selbst schließt der Erzähler: « Tout se détruit sous ma contemplation. »<sup>93</sup> Ausgehend von seinem schöpferischem Blick<sup>94</sup> ist die Betrachtung durch den Aragonschen Flaneur jedoch keineswegs als raumzerstörend zu verstehen. Durch eine visuelle De(kon)struktion des vorhandenen Ortes entsteht ein neues Bild, das an die Stelle jener Passage tritt, die nur noch als Ruine besteht. Wie die « mystères de demain » aus den « ruines des mystères d'aujourd'hui »

<sup>92</sup> VIGIER Luc, La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Paris: Les Belles Lettres, Nr. 5, 1994, S. 142.

<sup>93</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 177.

<sup>94</sup> Siehe S. 111 ff.

geboren werden<sup>95</sup>, verwandelt Aragons Blick die Überreste einer Passage von gestern, die morgen abgerissen wird, für heute in einen Raum, der die Wunderwelt der Phantasie mit dem wirklichen Paris verbindet. Dabei ist das Wenigste dieser Phantasiewelt einfach frei erfunden. Das meiste davon wird „aus dem Illusionscharakter der Passage heraus entwickelt, in Bilderfolgen, die unmerklich zwischen den Beschreibungen des tatsächlich Sichtbaren in den Häusern des Durchgangs und den Imaginationen, die daran schließen, changieren“.<sup>96</sup> Das ständige, kaum wahrnehmbare Hin- und Herschalten zwischen den beiden Welten führt dazu, dass eine Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Einbildung nicht immer möglich ist. Dazu tragen auch die einen Wirklichkeitsanspruch erhebenden „Photographien in Worten“ bei, wie Schaper Aragons „äußerst präzise[...] Beschreibungen von Intérieurs, Auslagen, Fassaden und mikroskopischen Details des Passagenraums“ nennt, „an die sich die Eindrücke, Stimmungen, Imaginationen und Einbildungen des Bewußtseins, die sie provozieren, fast unmerklich und täuschend ‚real‘ anschließen“.<sup>97</sup> Äußerst genau ist aber nicht nur die Beschreibung des objektiv Vorhandenen, das der Erzähler nicht nur bildlich ‚mit der Lupe‘ untersucht. Auch die subjektiv wahrnehmbaren Eindrücke, die sich kaum von einer äußeren Realität unterscheiden lassen, werden sehr präzise wiedergegeben. Ein sehr subtiler Umgang mit Verben der Wahrnehmung (« il me semblait que », « je croyais voir », « ne donnait en rien l'impression que », « un rien pouvait m'induire à penser que », « j'aurais cru » etc.) weist diskret auf das Oszillieren zwischen Wirklichkeit und Einbildung hin und deutet zugleich ein Misstrauen den eigenen Sinnen gegenüber an. Die optischen Illusionen, hervorgerufen durch schlechte Lichtverhältnisse und spiegelnde Oberflächen, werden so noch verstärkt vom Gefühl des möglichen sich Täuschens, das der Erzähler immer wieder andeutet.

Die visuelle Unsicherheit unterstreicht die Ambivalenz des Passagenraumes. Das gespenstische Dämmerlicht, in dem nichts mehr mit Sicherheit auszumachen ist, verleiht diesem Raum etwas Unheimliches. Doch wirkt die Passage in ihrem verschleiernenden Halbdunkel zugleich auch sehr verführerisch. Denn im Schutz ihrer Dunkelheit treiben sich nicht nur zwielichtige Gestalten herum. Auch die « plaisirs et professions maudites » sowie die « maisons de passe » mit ihren Prostituierten

---

<sup>95</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 153.

<sup>96</sup> SCHAPER, *Der gläserne Himmel*, S. 136.

<sup>97</sup> *Ebd.*, S. 135.



profitieren von den düsteren Lichtverhältnissen und der abgeschiedenen Lage.<sup>98</sup> Wittkopf übersetzt die « *plaisirs et professions maudites* » mit „verruichte Vergnügen und Gewerbe“<sup>99</sup>, wobei er das Adjektiv *maudit* für beide Begriffe setzt, das Vergnügen und das Gewerbe, obwohl dieses sich im Original in seiner femininen Form nur auf die Berufe, nicht aber auf die männlichen *plaisirs* bezieht. ‚Männlich‘ erscheinen diese Vergnügen dabei im Übrigen wohl nicht nur nach dem grammatischen Genus (*le plaisir*). Ebenso sind sie in einem anderen Sinne als ‚männlich‘ zu bezeichnen: Im Kontext der « *professions maudites* » klingt das für die Herren der Schöpfung gedachte Freudenmädchen an. Indem Wittkopf diese negative Eigenschaft auch den « *plaisirs* » attribuiert, zeichnet er den Passagenraum an dieser Stelle verwerflicher als Aragon dies tut, greift dabei aber auf andere Momente vor, die genau diese Art des „verruichten Vergnügens“ in Szene setzen: Besonders in Stundenhotels und Bordellen, aber auch im Theater oder in den öffentlichen Badeanstalten werden die „verruichten Gewerbe“ ausgeübt und körperliche Freuden genossen.

Im Ausdruck des « *maison de passe* » klingt das Vorübergehen, das *être de passage* der Passage erneut an.<sup>100</sup> Diese eignet sich nicht nur architektonisch, von ihrer verborgenen Lage her, sondern auch sprachlich bestens für das Gewerbe der käuflichen Liebe für den Augenblick. Vigier schreibt in seinem Kommentar des *Paysan de Paris* über diese Stundenhotels:

Les maisons de passe suggérées ou décrites dans *Le Passage de l'Opéra*, parce qu'elles sont à la fois indiquées et voilées, mi-ouvertes et mi-fermées, tracent dans l'espace mental du visiteur ou du Paysan des limites qui s'apparentent à celles des espaces mystiques, qui jouent de l'articulation de l'intérieur, du profane et du sacré.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Martin Blobel schreibt, die Bedeutung der Passage schwanke zwischen Libido und Tod und die Übergänge seien durchaus fließend (BLOBEL Martin, *Polis und Kosmopolis*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, Bd. I: *Nachrevolutionärer Totenkult und Politikbegriff in Walter Benjamins frühem Passagenwerk; eine politologische Erörterung der Ästhetik der „nouveauité“ in den Passagen und der Massenkultur des neunzehnten Jahrhunderts*, 1999, S. 49). Dies illustriert Aragons *Passage de l'Opéra*, « un grand cercueil de verre », « un aquarium déjà mort » und zugleich ein « paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites », eine Landschaft aus Bädern und Bordellen.

<sup>99</sup> ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 19.

<sup>100</sup> Auch in dessen deutscher Bezeichnung *Stundenhotel* ist das Vorübergehende zu hören. Während im französischen *maison de passe* allerdings eine räumliche Bewegung anklingt, bezieht sich der deutsche Begriff eines Hotels, in dem man sich nur für einige Stunden aufhält, auf einen zeitlichen Ablauf. Betrachtet man die beiden Bezeichnungen zusammen, wird deutlich, dass Vergänglichkeit sowohl eine räumliche wie auch eine zeitliche Komponente beinhaltet: Der Augenblick ist „Hier und Jetzt“.

<sup>101</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2004, S. 103-104.

Das Verhüllende und Aufdeckende, das aufblitzende Bild, welches für einen Augenblick im Spalt einer angelehnten Türe, hinter einem sich bewegenden Vorhang oder unter einem schwingenden Rock zum Vorschein kommt, weckt Neugier und Lust und macht den Passagenraum zu einem Ort des untersagten Verlangens. Dabei ist gerade das eingeschränkte Sichtfeld von Bedeutung, durch das nur ein Teil der Geschehnisse zu sehen ist, während das trügerisch spiegelnde Glas oder der schwache Lichtstrahl einer Gaslaterne, der nur schemenhafte Gestalten zeigt, die zwiespältige Welt des Sichtbaren und des Unsichtbaren bestimmen.

In *Le passage de l'Opéra* werden die Figuren in einem öffentlichen Raum, außerhalb ihrer privaten Wohnräume gezeigt. In einem Umfeld, in dem familiäre Nähe fehlt, findet die für das private Interieur reservierte Innerlichkeit eine Entsprechung in einer in die Öffentlichkeit verlegten Intimität und wird dadurch ‚veräußerlicht‘. Liebe zum Beispiel wird bei Prostituierten gesucht, die für ihre Zärtlichkeiten Geld nehmen. Im Tausch von Kauf und Verkauf wird Liebe zur Ware und ist nicht mehr Gefühl. Die Gefühlswelt wird stattdessen in leere Metaphern verlagert, in eine Außenwelt verlegt, die plötzlich umso sinnlicher erscheint. Sicht- und sogar greifbar wird das Verlangen im Spiel mit blondem Haar, dem sich der Erzähler beim Anblick eines Friseurgeschäfts hingibt<sup>102</sup>:

Dans le passage de l'Opéra, je contemplais [...] un jour les anneaux lents et purs d'un python en blondeur. Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond: *comme les blés*, et l'on a cru tout dire.

Beim Anblick dieser „Schlange“ aus dickem, blondem Haar steigert sich der Erzähler in eine endlose Aufzählung verschiedener, völlig abstruser Blondtöne hinein, in denen sich eine Sinnlichkeit des Blicks und der visuellen Betrachtung entfaltet. Verbunden mit den ungewöhnlichsten Gegenständen und Abstrakta, stillt ein eindruckliches Farbenspiel, das unversehens in Gerüche und Klänge übergeht und somit auch andere Sinne anspricht, ein taktilen Verlangen. Das Spiel mit den farblichen Nuancen von Frauenhaar, denen der Erzähler in seiner Vorstellung nachgeht, wird zu einem intimen Akt, der aus der Ferne, durch die Scheibe hindurch und von der Öffentlichkeit

---

<sup>102</sup> Diese ganze Szene befindet sich in: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 170-172.

unbemerkt, vollzogen wird. Gerade die Glasfläche aber, die zwar den Blick frei lässt, den Betrachter jedoch räumlich vom begehrten Haarschopf trennt, führt zu einem synästhetischen Erlebnis, das nur in der Phantasie stattfinden kann.

Les blés, mais malheureux, n'avez-vous jamais regardé les fougères ? J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des saïnfouins, le silence des matinées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements. Qu'il est blond le bruit de la pluie, qu'il est blond le chant des miroirs! Du parfum des gants au cri de la chouette, des battements du cœur de l'assassin à la flamme fleur des cytises, de la morsure à la chanson, que de blondeurs, que de paupières: blondeur des toits, blondeur des vents, blondeur des tables, ou des palmes, il y a des jours entiers de blondeur, des grands magasins de Blond, des galeries pour le désir, des arsenaux de poudre d'orangeade. Blond partout: je m'abandonne à ce pitchpin des sens, à ce concept de la blondeur qui n'est pas la couleur même, mais une sorte d'esprit de couleur, tout marié aux accents de l'amour. Du blanc au rouge par le jaune, le blond ne livre pas son mystère. Le blond ressemble au balbutiement de la volupté, aux pirateries des lèvres, aux frémissements des eaux limpides. Le blond échappe à ce qui définit, par une sorte de chemin capricieux où je rencontre les fleurs et les coquillages. C'est une espèce de reflet de la femme sur les pierres, une ombre paradoxale des caresses dans l'air, un souffle de défaite de la raison. Blond comme le règne de l'étreinte, les cheveux se dissolvaient donc dans la boutique du passage, et moi je me laissais mourir depuis un quart d'heure environ.

Dieses Zitat zeigt, wie sehr diese « blondeur » mit äußerst sinnlichen und verführerischen Attributen versehen ist. Gerade die Erwähnung von Liebe und (Wol-)Lust sowie das Geheimnis und die „Freibeutereien der Lippen“ heben die erotische Konnotation dieser Szene hervor. Dass das Spiel mit der « blondeur » über ein konventionelles Verständnis von Erotik hinausgeht, wird in der Assoziation anderer Gegenstände als Haar und im Überschreiten und Ersetzen des Konzepts der reinen Farbe durch einen ‚Farbgeist‘ deutlich. Blond ist nicht mehr nur Haar; die Farbe blonden Haars erscheint in den überraschendsten Kombinationen, wobei Klänge, Gerüche und Gefühle positiver wie negativer Art als blond bezeichnet und damit mit einem Attribut versehen werden, das üblicherweise nur für Haarmaßen verwendet

wird.<sup>103</sup> Umgekehrt ist blondes Haar nicht einfach lapidar strohblond. Haare wie die blonde Farbe selbst bekommen ungekannte Nuancen, die die ungewöhnlichsten Bezeichnungen tragen. „Hysterieblond“, „Himmelblond“, „Müdigkeitsblond“ und „Kussblond“ sind nur einige Beispiele, die aber allesamt zeigen, wie fremd diese Blondtöne sind; und dennoch ist das sinnliche Spiel verständlich, weil bekannte Komponenten, wenn auch auf ungewohnte Weise, miteinander verbunden werden, um sich am Ende mit der bekannten blonden Haarschlange aufzulösen und im Betrachter ein Gefühl des Dahinschmelzens zu hinterlassen, das mühelos mit der Erotik langen, blonden Haares verbunden werden kann.

Die Architektur der Passage lässt solche intimen Momente, wie sie das Schau-Fenster des Friseurs zeigt, zu öffentlichen Schauspielen werden. Dies wird besonders deutlich sichtbar in der wechselseitigen Beziehung von Theater und Bordell. Das Théâtre Moderne, « qui n'a pour but et pour moyen que l'amour même », ist ein « alhambra de putains ». In diese Vorstellungen geht man « pour voir la peau » und um anschließend die « dames de la scène » in der Theaterbar zu treffen.<sup>104</sup> Während die Bühne dieses Theaters ein getarntes Freudenhaus ist, weist umgekehrt ein Stundenhotel nicht die Funktion, dafür aber die Architektur eines Theaters auf – wobei die räumliche Ähnlichkeit, wenn vielleicht auch ungewollt, genau den Effekt einer Vorführung erweckt: « Sur de longs couloirs qu'on prendrait pour les coulisses d'un théâtre s'ouvrent les loges, je veux dire les chambres, toutes du même côté vers le passage. »<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Als ein synästhetisches Universum, in dem verschiedene Sinne gleichzeitig angesprochen werden und, ähnlich wie in der weiter oben behandelten Sirenen-Szene, besonders sehen und hören zusammen auftreten, nimmt auch Benjamin die Passage wahr: „Blickwispern füllt die Passagen. Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt, blinzeln schließt, siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispern dieser Blicke leiht der Raum sein Echo. ‚Was mag in mir, so blinzelt er, sich wohl ereignet haben?‘ Wir stutzen. ‚Ja, was mag in dir sich wohl ereignet haben?‘ So fragen wir ihn leise zurück“, heißt es im Fragment [R 2 a, 3] des *Passagenwerks* (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 672). Mit dem visuell wahrnehmbaren und auch übers Auge gesendeten Blick, über den der Raum zu kommunizieren scheint, verschränkt sich ein auditives Wispern – Blick und Laut verschmelzen zu einem „Blickwispern“, das Akustik und Optik auch aufseiten der Wahrnehmung miteinander verbindet. Im Echo, mit dem der Raum das „Wispern dieser Blicke“ vielfach zurückwirft, wird die doppelte sinnliche Wahrnehmung sogar noch in ein Mehrfaches gesteigert. Und während der akustische Widerhall die im „Wispern dieser Blicke“ angedeutete synästhetische Wahrnehmung hervorhebt, zeigt sich die doppelte Wahrnehmung noch deutlicher in der Konversation zwischen Raum und Betrachter: Die geblinzelte Frage wird, über das Wispern der Blicke, dem der Raum sein Echo leiht, offenbar akustisch wahrgenommen. Die leise Antwort aber – die wie ein Echo zurückgeworfene Frage – ist eine akustische Reaktion auf ein optisch gesendetes Signal, das sowohl über das Auge wie auch über das Gehör aufgenommen wurde.

<sup>104</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 222-224.

<sup>105</sup> *Ebd.*, S. 154. Solche ‚Theaterlogen‘ kommen auch in Benjamins Passagen vor. Im Fragment [Q 2 a, 7]

Das private Interieur wie auch die Intimität werden hier in den öffentlichen Raum verlegt: Hotels und Pensionen ersetzen die eigenen vier Wände, die nach Art ihres Bewohners eingerichtet sind; Prostituierte nehmen den Platz der Frau in bürgerlichen Kleinfamilien ein, die doch in jener Epoche, die in diesem Raum noch herrscht, den Inbegriff der Innerlichkeit darstellt; und in Bädern findet die intime Körperpflege in aller Öffentlichkeit statt. In ihnen befindet sich «l'intimité au cœur d'un lieu public»<sup>106</sup>, werden an sich intime Handlungen im Kollektivum begangen. Angesichts dieses Raumes der Menge, der die Menschen dank seines umfassenden Angebots durch den gesamten Tag führt und all ihre Bedürfnisse zu stillen weiß, ist ein privates Interieur nicht notwendig. In der Passage können sämtliche sowohl öffentlichen wie privaten Angelegenheiten in der Anonymität des Kollektiven erledigt werden und nehmen so den Status von Vergänglichem an, das keine Konsequenzen auf die Intimität der Familie hat.

Nicht nur als öffentliche Anstalt werden besonders die Bäder zu einem Ort, an dem Intimes enthüllt und damit ‚publik‘ gemacht wird. Zu einem bevorzugten ‚Enthüllungs-ort‘ nicht nur für nackte Körper werden diese Räume auch für den beobachtenden Journalisten, der die Geheimnisse der Passage de l'Opéra aufdeckt. Dabei wird die «contemplation» zur «observation»: Die heimliche, erotische Betrachtung des Amateurs in seinen verschiedenen Bedeutungen weicht einem professionellen Beobachten mit dem Ziel der Enthüllung und Veröffentlichung.

### 3.3.2. «Don d'observation»

Mit einem kleinen Fotoapparat – dem «petit Kodak»<sup>107</sup> – bewaffnet, dringt der Erzähler ausgerechnet in die Bäder der Passage ein und verleiht seinem Bericht so einen Hauch von Enthüllungsjournalismus, der weit über die politischen Intrigen und das damit verbundene Schicksal der Passage hinausgeht. Durch seine Beobachtungen werden nämlich auch jene pikanten Details aufgedeckt, die die Bewohner der Passage durch geschickte Tarnungen zu verbergen suchen.

---

des *Passagenwerks* heißt es: „Übrigens ist auch die Passage ein fensterloses Haus. Die Fenster, die auf sie herabschauen sind wie Logen, aus denen man in sie hineinsehen, nicht aber aus ihr heraussehen kann“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 661).

<sup>106</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 181.

<sup>107</sup> *Ebenda*.

Über die Pariser Bäder heißt es beispielsweise: « [P]lusieurs établissements de bains ne s'intitulent pas ainsi par euphémisme. »<sup>108</sup> Indem der Erzähler darauf hinweist, dass die Bewohner der Passage « n'auraient jamais cru que dans une société policée on avait le droit d'appeler nommément chaque chose. Le mot *meublé* leur paraissant une garantie contre l'expression *maison de passe* »<sup>109</sup>, nennt er nicht nur die Dinge bei ihrem Namen. Dabei enthüllt er auch noch „namentlich“ den Gebrauch verschleiender Begriffe, der so gut in die verborgene Welt der Passage passt, in der dauernd Dinge, Absichten und Einblicke verhüllt werden. Das bereits erwähnte Théâtre Moderne, das Nuten und ihre Zuhälter unterhält<sup>110</sup>; ein Schild mit der Aufschrift « Massage au 2<sup>ème</sup> », das ein Bordell tarnt<sup>111</sup>; das Hinterzimmer der Stoffhändlerin, in das die einzeln eingelassene Klientel verschwindet<sup>112</sup> oder die « Agence Artistique Internationale », hinter der der Erzähler eine Organisation für Mädchenhandel vermutet<sup>113</sup>, sind nur einige weitere Beispiele, die von der Kunst des Verschleierns der Passagenbewohner zeugen.

Mit seinem offenlegenden Bericht, der nicht selten in Spekulation und Einbildung übergeht, bringt der Erzähler manchen Händler in Verlegenheit oder auch in Rage. Dessen ist er sich sehr wohl bewusst, wenn er in seinem Bericht – an sich selbst gewandt – sein schamloses Vorgehen thematisiert und dabei gleich wieder in die Privatsphäre der Passagenbewohner eindringt, um ihr Tun und ihre Gefühle in leicht ironischem Ton offenzulegen:

Déjà par tes propos, tes bavardages, tu as sérieusement indisposé les commerçants de la galerie du Thermomètre, et ceux de toute une partie de la galerie du Baromètre, tu t'es mis à dos ceux dont tu n'as pas encore parlé et qui craignent ta manie d'écrire. [...] Les vieilles demoiselles qui vendent des cannes galerie du Thermomètre ont songé mourir de honte à la lecture de ta description de leur étalage. Une Allemande dans leurs pipes d'écumes ! On passe à moins en conseil de guerre.<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> *Ebd.*, S. 183.

<sup>109</sup> *Ebd.*, S. 205.

<sup>110</sup> Siehe: *ebd.*, S. 222-224.

<sup>111</sup> *Ebd.*, S. 218 ff.

<sup>112</sup> Siehe: *ebd.*, S. 204.

<sup>113</sup> *Ebd.*, S. 210-211.

<sup>114</sup> *Ebd.*, S. 205.

Was die Passagenbewohner an dieser Situation am meisten zu beunruhigen scheint, ist die Frage nach der Quelle dieser Person, die offenbar ohne Bedenken ein « tissu d'inventions et de réalités »<sup>115</sup> über die Passage de l'Opéra ausbreitet. Mit dem Begriff des „Gespinsts“ übersetzt Babilas<sup>116</sup> das metaphorische Material, aus dem der « tissu » (und mit ihm der *Text*) besteht, und weist damit zugleich auf das Verwobene aus Erfindungen und Realitäten hin. Das Spinnen nicht nur zur Herstellung von Zwirn, sondern ebenso im Sinne von ‚fabulieren‘ und ‚erlügen‘, das in diesem Begriff mitklingt, verstärkt den Eindruck des Zusammengereimten, das in Aragons *Le passage de l'Opéra* hin und wieder anklingt.<sup>117</sup>

Dass freilich nicht alles an diesem Porträt der Passage de l'Opéra frei erfunden ist, lässt bereits die Reaktion ihrer Bewohner erahnen. Diese wollen nämlich wissen: « Qui donc t'avait donné tes renseignements? »<sup>118</sup> und fragen ungläubig: « D'où tiens-tu ces chiffres et [...] *serait-il possible?* »<sup>119</sup> Ein solches Verhalten und dazu die Beschuldigung eines die Interessen der Passage vertretenden « agent d'affaires », der verdächtigt wird, ein doppeltes Spiel zu spielen, machen deutlich, dass ihnen zumindest einiges von dem, was diese Aufzeichnungen öffentlich macht, tatsächlich möglich erscheint. Der Beschuldigte erweist sich allerdings als unschuldig; der Berichterstatter hat seine Informationen nicht von irgendwelchen Doppelagenten noch von anderen Verrätern: « Braves gens qui m'écoutez, je tiens mes renseignements du ciel »<sup>120</sup>, gibt er selbst seine Quelle an.

Eine genaue Lektüre der *Passage de l'Opéra* zeigt jedoch, dass dem Erzähler sein Wissen über die Menschen, über die er berichtet, ebenso wenig von Gott eingegeben wird, wie er es von Informanten bezieht. Seine Auskünfte bekommt er einzig durch genaues Beobachten. Er ist ein „Seher“ und ein „Zeichendeuter“<sup>121</sup> im wahrsten Sinn

---

<sup>115</sup> *Ebenda*.

<sup>116</sup> ARAGON, *Der Pariser Bauer*, S. 95.

<sup>117</sup> Wittkopfs Übersetzung: „dieses Zeugs aus Dichtung und Wahrheit“ (ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 101) verweist zwar nicht explizit auf die Text-Metapher, lässt aber mit der hinzugefügten Dichtung und mehr noch der Kombination von Dichtung und Wahrheit nicht nur *Le passage de l'Opéra*, sondern auch einen Referenztext aus der Weltliteratur anklingen: Mit dem impliziten Verweis auf Goethe scheint festgehalten, in welche Literaturgattung sich Aragons Bericht einordnet.

<sup>118</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 205.

<sup>119</sup> *Ebd.*, S. 206, Hervorhebung im Original.

<sup>120</sup> *Ebenda*.

<sup>121</sup> Als „Seher und Zeichendeuter“ bezeichnet Benjamin die Surrealisten, die ihre Hellsicht einer „profanen Erleuchtung“ verdanken. Ihre Erkenntnis erlangen sie also nicht durch Visionen, wie sie im religiösen Kontext vorkommen, sondern durch genaues Hinsehen, wobei die Wahrnehmung durch gewisse optische Hilfsmittel und mehr noch durch bewusstseinsweiternde Substanzen (Haschisch, Opium) gesteigert werden kann (siehe: BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 297 und 299).

des Wortes: einer der genau hinsieht – und zu deuten weiß. So wird er zum Beispiel durch die « contre-réclame » des Hôtel de Monte-Carlo, das « affirme fièrement qu'il n'a rien à voir avec le meublé du Passage », darauf aufmerksam gemacht, was sich hinter diesem Etablissement verbirgt: « Ce meublé, au premier étage, est une maison de passe. »<sup>122</sup> Die Passagenbewohner beklagen sich denn auch nicht über Verleumdungen, sondern werfen dem Erzähler, nach dessen eigener Aussage, seinen « don d'observation » vor. Man nimmt ihm sein genaues Hinsehen – und wohl noch mehr das schonungslose Aufschreiben, das Geheimnisse und in der Passage gebräuchliche Euphemismen aufdeckt – übel: « Je sais: l'un des principaux reproches que l'on me fasse, que l'on me fait, c'est encore ce don d'observation qu'il faut bien qu'on observe en moi pour le constater, pour m'en tenir rigueur. »<sup>123</sup>

Diese Beobachtungsgabe und die Exaktheit seines Blickes machen den scheinbaren Verräter und Verleumder zugleich zum idealen Journalisten, der das bunte Treiben in der Passage de l'Opéra sehr detailliert dokumentiert.<sup>124</sup> Mit in den Text eingefügten Beweismitteln wie einer reproduzierten Getränkekarte<sup>125</sup> oder einem Porträtbild – in der Feuilleton-Ausgabe der *Passage de l'Opéra* von 1924 sind zwei von Pierre Naville<sup>126</sup> gezeichnete Porträts abgebildet; das eine zeigt den aktuellen Kellner des Café Certa, René, das andere dessen Patron<sup>127</sup> – wird eine realitätsgetreue Wiedergabe der Passage suggeriert. Dass die in *Le passage de l'Opéra* präsentierte Darstellung der Passage, zumindest punktuell, tatsächlich der Wirklichkeit entspricht, belegen neben abgebildeten Gegenständen – Zeitungsartikeln, Plakaten, Tür- und Ladenschildern

<sup>122</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 153, Hervorhebung im Original.

<sup>123</sup> *Ebd.*, S. 207. Die doppelte Beobachtung in der Wendung « ce don d'observation [...] qu'on observe », anders gesagt das Beobachten des Beobachters, kehrt die Situation um: Der Beobachter wird hier selbst zum Beobachteten. Gleichzeitig weist diese Stelle aber auch auf das « terrain d'investigation idéal » (GROSSMAN, *La transcription d'une aventure visuelle*, S. 171) zurück, das die Passage de l'Opéra darstellt, in der jeder jeden zu beobachten scheint, von der Kassiererin, die von ihrer « petite boîte vitrée » aus den Laden überwacht (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 156), bis hin zum Concierge, dessen Aufgabe es ist, die Passage von seiner « loge vitrée » (*ebenda*) aus im Blick zu haben.

<sup>124</sup> Seine Beobachtungsgabe macht den Flaneur nicht nur zum idealen Chronisten der Passage (vgl. dazu: BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 539). Laut Benjamin hat in seiner Figur auch „die des Detektivs sich präformiert. Dem Flaneur mußte an einer gesellschaftlichen Legitimierung seines Habitus liegen. Es paßte ihm ausgezeichnet, seine Indolenz als eine scheinbare präsentiert zu sehen, hinter der in Wirklichkeit die angespannte Aufmerksamkeit eines Beobachters sich verbirgt, der den ahnungslosen Missetäter nicht aus den Augen läßt“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 554 [M 13 a, 2]).

<sup>125</sup> Siehe die Abb. 2 im Anhang.

<sup>126</sup> Pierre Naville (1904-1993) ist Mitarbeiter mehrerer avantgardistischer Zeitschriften und hat ab 1924 zusammen mit Benjamin Péret die Leitung der drei ersten Ausgaben der *Révolution surréaliste* inne (siehe u.a.: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pierre-naville/#> (Januar 2015)).

<sup>127</sup> Siehe die Abb. 3 und 4.



oder Preislisten – auch eine Reihe von Fakten wie etwa der Grundriss, die Lage oder die Nutzung der beiden Galerien, an denen die zeitgenössischen Leser wie auch die Händler und Bewohner der Passage selbst den Wahrheitsgehalt von Aragons Bericht überprüfen konnten. Dank historischer Dokumente und Pläne, die architektonische und baugeschichtliche Daten enthalten<sup>128</sup>, bleibt Vieles an Aragons Beschreibung der Passage auch nach dem Abriss nachweisbar und damit auch für heutige Leser zugänglich.<sup>129</sup>

Der kulturhistorische Kontext erweitert die Vielschichtigkeit der Hauptfigur aus *Le passage de l'Opéra*, die Flaneur und Sammler ist, und unter deren Augen, Füßen und Händen sich der Raum der Passage de l'Opéra konstituiert: Zeigt der dokumentarische Charakter von *Le passage de l'Opéra*, dessen Protagonisten als Chronisten der Passage, so gibt die erwähnte Verschränkung dieser Figur mit Louis Aragons biographischem Hintergrund diese auch als Autor zu erkennen.<sup>130</sup> In der komplexen Rollenkonstellation, die sich in einer einzigen Figur vereint, spiegelt sich zudem die Vielfalt der Textgattungen, zu denen sich Aragons Buch über die Passage de l'Opéra zählen lässt. Entsprechend der surrealistischen Tendenz einer Vermischung und Auflösung, die vor allem das visuelle Bild der Passage verändert, was sprachlich durch den Gebrauch von Wassermetaphern (verschwimmen, verfließen, auflösen) angezeigt wird, fließen auch die verschiedenen Gattungen ineinander. Entlehnungen aus verschiedenen Genres und Stilen vermischen sich zu einem heterogenen Text, dessen Hauptmerkmal genau dieses surrealistische Ineinanderfließen von Gattungen, Registern und Perspektiven ist. Doch stechen die Merkmale besonders einer Gattung hervor, der sich *Le passage de l'Opéra* möglicherweise als Ganzes zuordnen lässt: die des Reiseführers.

<sup>128</sup> Siehe dazu zum Beispiel den nach den « Annuaires Didot-Bottin » von 1922 bis 1925 rekonstruierten Plan der Passage (Abb. 1) oder den Eintrag zur Passage de l'Opéra in: GEIST, *Passagen*, S. 268-270.

<sup>129</sup> Wittkopf bildet in seiner Übersetzung *Pariser Landleben* einige Fotografien der Passage de l'Opéra ab: Zwischen den Seiten 20 und 21 befindet sich ein Bild der tunnelartigen Eingänge der beiden Galerien (Abb. 5); zwischen den Seiten 40 und 41 öffnet sich der Blick in die Passage (Abb. 6 und 7); zwischen den Seiten 88 und 89 schließlich befindet sich der Betrachtende auf der Schwelle zum Café Certa (Abb. 8). Unter jedem Bild steht eine Art Legende, die einige Worte aus dem Text zitiert und so eine Verbindung zwischen Aragons Passagenbeschreibung und den Fotografien herstellt. Wittkopf übersetzt also nicht nur den Text des Originals, sondern liefert auch eine optische Ansicht vom Bild, das Aragon von der Passage de l'Opéra zeichnet. So visualisiert er nicht nur dessen Beschreibung, sondern belegt über die Fotografien auch die Authentizität dieser Darstellung.

<sup>130</sup> Eine ausführliche Analyse der Erzählsituation (Gattung, Figuren, historischer Kontext etc.) liefert Pfromm in: PFROMM Rüdiger, *Revolution im Zeichen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Louis Aragons „Le paysan de Paris“*, Frankfurt am Main/Bern: P. Lang, 1985.

Durch den Aufbau eines Parcours durch die Passage de l'Opéra gleicht Aragons Buch einem Reiseführer, der den Leser auf die Sehenswürdigkeiten der Passage aufmerksam macht. Diese Zuordnung lässt sich aber nicht nur am Eindruck einer geführten Besichtigung festmachen. Der Text selbst gibt klare Hinweise auf eine solche Lesart, wenn er explizit vom « Baedeker »<sup>131</sup> spricht oder unter dem Abbild eines (erfundenen) Schildes steht: « L'étranger qui lit mon petit guide lève le nez et se dit: c'est ici. »<sup>132</sup> In diesem letzten Beispiel wird *Le passage de l'Opéra* nicht nur auto-referentiell als Touristenführer bezeichnet. Darin wird auch deutlich, dass dieser « petit guide » Zugang zu einer anderen Wirklichkeit bietet, wie sie in der Phantasie des Erzählers entsteht. Der Ort, den der Fremde erreicht hat, wenn sein Blick auf dieses Schild fällt, ist die « Passage de l'Opéra onirique ». Unter der Führung des alles durchdringenden Erzähler-Blicks öffnet sich eine Traumwelt, die zeigt, was im « prisme de l'imagination »<sup>133</sup> sichtbar wird, durch das wahrgenommen die glas- und spiegelverkleidete Passage doppelt irisierend wirkt. Diesem Reiseführer sind also nicht nur Hinweise auf ein unbekanntes und verborgenes, aber reales Paris zu entnehmen. Vielmehr lenkt er den Blick auch auf eine Welt, die sich nur unter einer bestimmten Perspektive öffnet. Nicht die äußere Realität verändert sich unter Aragons Blick, sondern seine Sichtweise bringt Dinge zum Vorschein, die sich einem weniger durchdringenden und ungeübten Blick entziehen.

Mit einem ‚Passagenführer‘ im Format eines klassischen Reiseführers setzt auch Benjamins Entdeckungsreise durch die Pariser Passagen ein. Mit einem Zitat aus einem französischen Paris-Führer wird im ersten Fragment des Konvoluts A des *Passagenwerks* die Passage in ihrer Architektur, ihrer Funktion und ihrer Geschichte eingeführt, anhand derer Benjamin die Geschichte des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen sucht. Bevor ihm allerdings die Passage zum Ausgangspunkt für eine historische Studie wird, findet Benjamin bei Aragon zunächst jene verführerisch glänzende und zugleich gefährlich düstere Welt, die er in seinem ersten Textentwurf über die Pariser Passagen schildert.

---

<sup>131</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 206.

<sup>132</sup> *Ebd.*, S. 208. Ein weiterer Hinweis auf eine solche Lesart auch des gesamten Buches findet sich im zweiten Teil des *Paysan de Paris*, in dem der Spaziergänger « mon livre en main » (*ebd.*, S. 280) den Parc des Buttes-Chaumont durchschreitet (wobei er allerdings feststellen muss, dass der Autor seines Reiseführers kaum von diesem Garten spricht).

<sup>133</sup> *Ebd.*, S. 178.



#### 4. SPUREN LOUIS ARAGONS IM FRÜHEN *PASSAGENWERK*

In *Le passage de l'Opéra* erblickt Benjamin die alten, zu seiner Pariser Zeit bereits nicht mehr vorhandenen Passagenräume, an die er in seinem Text *Passagen* erinnert. Als Filter für seinen Blick funktioniert aber mit großer Wahrscheinlichkeit auch noch eine ältere Passagenbeschreibung Aragons, von der die Benjamin-Forschung kaum spricht. Im 1921 erschienenen Roman *Anicet ou le panorama. Roman*<sup>1</sup> kündigt sich bereits die Welt der Passage de l'Opéra an, wie sie Aragon drei Jahre später entwirft. Die sehr konzentrierte Anordnung, in der sich die Passagenbeschreibung in diesem Roman auf nur einer einzigen Seite präsentiert, lässt vermuten, dass der ebenfalls kurze und sehr dichte Text *Passagen* auch davon inspiriert ist. Nirgendwo sonst kommen sich Benjamin und Aragon so nahe wie in diesem frühesten Entwurf seiner Passagenarbeit.<sup>2</sup>

##### 4.1. *Passagen. Ein Gang durch (Text-)Raum und Zeit*

„Untergang, Fortbestand und modische Erneuerung der Pariser Passagen bilden den Problemzusammenhang des ersten ausformulierten und zusammenhängenden Textes aus dem frühen Arbeitsstadium am *Passagenwerk*.“<sup>3</sup> Die hier genannten Möglichkeiten für das weitere Schicksal der zur Entstehungszeit von Benjamins Text veralteten Passagen haben eines gemeinsam: Die Entscheidung für Verfall oder Erneuerung, von dem ihr Untergang oder Fortbestehen abhängt, wird von einer zeitlichen Komponente bestimmt – dem Augenblick des ‚aus der Mode Kommens‘.

---

<sup>1</sup> In einem Gespräch mit Francis Crémieux erklärt Aragon, was es mit der Wahl gerade dieser Textgattung und dem Titel seines ersten, bereits im September 1918 begonnenen Romans auf sich hat: «*Anicet* a été écrit à l'époque du mouvement Dada, avant le surréalisme, dans une période où j'appartenais à un groupe où il était de la morale [...] de condamner le roman. Le fait pour moi d'écrire un roman représentait une initiative délibérée, et assez dangereuse, à laquelle je m'adonnais si consciemment que, dans le titre même du livre, j'avais écrit non pas *Anicet ou le Panorama*, mais *Anicet ou le Panorama – roman* pour le goût, sans doute, de l'allitération qu'il y a dedans, mais aussi pour souligner ma volonté de roman contre l'« opinion publique » qu'il y avait autour de moi » (ARAGON Louis, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris: Gallimard, 1964, S. 45). Dass sich in der in *Anicet* beschriebenen Passage bereits das surrealistische Bild der Passage de l'Opéra ankündigt, zeigt, dass Aragon im Gegensatz zu anderen Surrealisten keinen Abschied vom Dadaismus nimmt, der auch in *Le passage de l'Opéra* noch seinen Platz hat, in der Aragon die enge ‚familiäre‘ Verwandtschaft des Surrealismus mit dem Dadaismus inszeniert.

<sup>2</sup> Nicht nur in Bezug auf Aragon, auch innerhalb des *Passagenwerks* kommt dem ungefähr zweiseitigen Text eine besondere Stellung zu: Als Teil von nur etwa vierzig der gut tausend Seiten des *Passagenwerks*, die nicht Fragmentsammlung sind, bildet *Passagen* eine Ausnahme im Gefüge des umfangreichen Materials. Es handelt sich nicht nur um den ersten, sondern auch um einen der wenigen ausformulierten Texte aus dem gesamten *Passagenwerk*.

<sup>3</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 15.

Dieser Augenblick ist der Dreh- und Angelpunkt in Benjamins Text, eine Art Spiegelachse für Zeit und Raum, auf deren einen Seite die dem Verfall preisgegebenen oder sogar schon untergegangenen Passagen stehen, während sich auf der anderen Seite die modernen Neubauten befinden. Mit dieser Zweiteilung in alt und neu, in hier und dort, und der an diese Gegensätze gebundenen räumlichen wie zeitlichen Distanzierung, also dem ‚Dazwischen‘ der Passage zwischen den Vierteln und den Epochen, wird durch den gesamten Text hindurch auf verschiedenen Ebenen gespielt.

### *Passagen*

In der Avenue des Champs-Élysées zwischen neuen Hotels mit angelsächsischen Namen wurden vor kurzem Arkaden eröffnet und die neueste Pariser Passage tat sich auf. Zu ihrer Einweihung blies ein Monstreorchester in Uniform vor Blumenparterres und Springbrunnen. Man staute sich stöhnend über Sandsteinschwellen an Spiegelscheiben entlang, sah künstlichen Regen auf kupferne Eingeweide neuester Autos fallen, zum Beweis der Güte des Materials, sah Räder in Öl sich schwingen, las auf schwarzen Plättchen in Straßchiffren Preise der Lederwaren und Grammophonplatten und gestickten Kimonos. In diffusem Licht von oben glitt man über Fliesen. Während hier dem modischsten Paris ein neuer Durchgang bereitet wurde, ist eine der ältesten Passagen der Stadt verschwunden, die Passage de l'Opéra, die der Durchbruch des Boulevard Haussmann verschlungen hat. Wie dieser merkwürdige Wandelgang es bis vor kurzem tat, bewahren noch heute einige Passagen in grellem Licht und düsteren Winkeln raumgewordene Vergangenheit. Veraltende Gewerbe halten sich in diesen Binnenräumen und die ausliegende Ware ist undeutlich oder vieldeutig. Schon die Inschriften und Schilder an den Eingangstoren (man kann ebensogut Ausgangstoren sagen, denn bei diesen seltsamen Mischgebilden von Haus und Straße ist jedes Tor Eingang und Ausgang zugleich), schon die Inschriften, die sich dann innen, wo zwischen dicht behängten Kleiderständen hier und da eine Wendeltreppe ins Dunkel steigt, an Wänden wiederholen, haben etwas Rätselhaftes. ALBERT au 83 wird ja wohl ein Friseur sein und Maillots de théâtre werden Seidentrikots sein, aber diese eindringlichen Buchstaben wollen noch mehr sagen. Und wer hätte den Mut die ausgetretne Stiege hinauf zu gehn in das Schönheitsinstitut des Professeur Alfred Bitterlin. Mosaikschwellen im Stil der alten Restaurants des Palais Royal führen zu einem Dîner de Paris, sie steigen breit bis zu einer Glastür, aber es ist so unwahrscheinlich, daß dahinter wirklich ein Restaurant sein wird. Und die nächste Glastür, die ein Casino verheißt und etwas wie eine Kasse mit angeschlagenen Preisen von Plätzen sehen läßt, wird die nicht, wenn man sie aufmacht, statt in einen Theaterraum ins Dunkel führen, in einen Keller

hinunter oder auf die Straße? Und auf der Kasse lagern mit einmal Strümpfe, schon wieder Strümpfe wie drüben in der Puppenklinik und vorhin auf dem Nebentisch des Brantweinausschanks. – In den belebten Passagen der Boulevards wie in den etwas leeren der alten rue Saint-Denis liegen in dichten Reihen Schirme und Stöcke aus: eine Phalanx farbiger Krücken. Häufig sind hygienische Institute, da tragen Gladiatoren Bauchbinden, und um weiße Mannequinbäuche schlingen sich Bandagen. In den Fenstern der Friseure sieht man die letzten Frauen mit langem Haar, sie haben reich ondulierte Massen auf, versteinerte Haartouren. Wie brüchig erscheint daneben, darüber das Mauerwerk der Wände: bröckelndes Papiermaché! >Andenken< und Bibelots wollen grausig werden, lauernd lagert die Odaliske neben dem Tintenfaß, Adorantinnen in Strickhemden heben Aschbecher wie Weihwasserbecken. Eine Buchhandlung benachbart Lehrbücher der Liebe mit bunten Epinaldrucken, läßt neben den Memoiren einer Kammerzofe Napoleon durch Marengo reiten und zwischen Traumbuch und Kochbuch altenglische Bürger den breiten und den schmalen Weg des Evangeliums gehen. In den Passagen erhalten sich Formen von Kragenknöpfen, zu denen wir die entsprechenden Kragen und Hemden nicht mehr kennen. Ist ein Schusterladen Nachbar einer Confiserie, so werden seine Schnürsenkelgehänge lakritzenähnlich. Über Stempel und Letternkästen rollen Bindfäden und Seidenknäuel. Nackte Puppenrumpfe mit kahlen Köpfen warten auf Behaarung und Bekleidung. Froschgrün und korallenrot schwimmen Kämme wie in einem Aquarium, Trompeten werden zu Muscheln, Okarinen zu Schirmkrücken, in den Schalen der photographischen Dunkelkammer liegt Vogelfutter. Drei Plüschstühle mit Häkelschonern hat der Galeriewächter in seiner Loge, aber daneben ist ein ausgeleerter Laden, von dessen Inventar nur ein Schild übrig blieb, das Gebisse in Gold, in Wachs und zerbrochen ankaufen will. Hier in dem stillsten Teil des Seitenganges können Personen beider Geschlechter Personal werden, wo hinter der Scheibe eine Wohnzimmerkulisse eingerichtet ist. Auf die blaßbunte Tapete voll Bilder und Bronzestatuen fällt das Licht einer Gaslampe. Bei der liest eine alte Frau. Die ist wie seit Jahren allein. Nun wird der Gang immer leerer. Ein kleiner roter Blechschirm lockt in einen Treppenaufgang zu einer Fabrik von Schirmzwingen, eine staubige Brautschleife verspricht ein Magazin von Kokarden für Hochzeiten und Bankette. Aber man glaubt's ihr nicht mehr. Feuerleiter, Regenrinne: ich stehe im Freien. Gegenüber ist wieder etwas wie eine Passage, eine Wölbung und darin eine Sackgasse bis zu einem einfenstrigen Hôtel de Boulogne oder Bourgogne. Aber da muß ich nicht mehr hinein, ich gehe die Straße hinauf zu dem Triumphtor, das grau und glorreich Lodovico Magno erbaut ist. An den Reliefpyramiden seiner steigenden Pfeiler lagern Löwen, hängen Waffenleiber und verdämmernde Trophäen.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041-1043.

Bereits auf den ersten Blick lässt sich ein Kontrast zwischen zwei Orten und zwei Zeiten erkennen, der sich mit einem auch wörtlich zu verstehenden Fortschreiten durch den Textraum immer deutlicher abzeichnet. Die festlich-pompöse Eröffnung der neusten Passage an den Champs-Élysées<sup>5</sup> wird dem Verschwinden einer der ältesten Pariser Passagen, jener Passage de l'Opéra, der Aragon ein Kapitel seines *Paysan de Paris* widmet, gegenüber gestellt. Schnell kehrt Benjamin dabei den Blick vom modernen und modischen Paris ab. Nur am Rande, sozusagen in einem raschen Durchschreiten, erwähnt er die leicht karikierte Welt einer mondänen Einweihungsfeier mit Showeinlagen eines „Monstreorchester[s] in Uniform“, bevor er hinter dieser schönen Fassade in die versteckten „Binnenräume“ der alten Passagen eindringt. Die Darstellung einer modernen Konsumgesellschaft, mit der der Text einsetzt, präsentiert den Maßstab der Öffentlichkeit, nach dem die Welt gemessen wird, auf die Benjamin sein Interesse lenkt. Als „Kehrseite [dieser] Inszenierung des Neuesten“ werde das „Schicksal des Verschwindenmüssens“, für das „als Chiffre die alte Passage de l'Opéra einstehe“, sichtbar, erläutert Fürnkäs, und weist auf die Drohung hin, die sich den alten Passagen der Rive droite im Vieux Paris mitteile, wenn nun die Champs-Élysées im Zentrum des Interesses stehen.<sup>6</sup> Der räumlichen Distanz entspricht eine zeitliche Entfernung um Jahrzehnte, die keine Zweifel lässt am Schicksal der alten Passagen, jenen „Binnenräumen“, die „raumgewordene Vergangenheit bewahren“, wie es auch die Passage de l'Opéra tat, bis sie dem modernen Paris weichen musste.

Bevor die Passagen aber nicht mehr existieren, im „Zeitraum zwischen Veralten und Verschwinden, in der Vergessenheit“, werden sie, so Fürnkäs, räumlich wie zeitlich zu Binnenräumen.<sup>7</sup> Ein ‚Binnenort‘ sind die Passagen durch ihre geschlossene Architektur, in die nur vereinzelt ein Tor führt, sowie durch ihre Lage hinter den offenen Boulevards, abseits des Treibens. Ihre Lage und Orientierung macht den abgelegenen Durchgangsraum allerdings auch zu einer dieser « hétérotopies » nach Foucault, die « un système d'ouverture et de fermeture » darstellen, « qui, à la fois, les

---

<sup>5</sup> Dabei handelt es sich wahrscheinlich um die 1926 eröffneten *Arcades des Champs-Élysées*, die später den Namen des 1929 eröffneten Theaters *Lido* erhalten. Siehe:

[http://www.passagesetgalleries.org/texts/passages/2fiches\\_passages/fiches/lido.html](http://www.passagesetgalleries.org/texts/passages/2fiches_passages/fiches/lido.html) und [https://fr.wikipedia.org/wiki/Avenue\\_des\\_Champs-Élysées](https://fr.wikipedia.org/wiki/Avenue_des_Champs-Élysées) (Mai 2014).

<sup>6</sup> Siehe: FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 16.

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 17.

isole et les rend pénétrables ».<sup>8</sup> Eine ‚Binnenzeit‘ herrscht in den Passagen des 19. Jahrhunderts durch einen Stillstand der Zeit, in dem die Vergangenheit sich erhält.<sup>9</sup> Diese abgeschiedenen Räume bieten „veraltendem Gewerbe“ Zuflucht; in ihnen kann Vergangenes als noch Gegenwärtiges überdauern.

Trotz dieser Abgrenzung der Passage von der sie umgebenden Stadt, durch die sie zu einem in sich abgeschlossenen Zeit-Raum wird, funktioniert die Darstellung von Benjamins Passagenraum nur in Bezug auf dieses räumlich wie zeitlich Andere. Nur im Kontrast zum Außenraum kann die Passage als Binnenort mit eigener Zeit und eigener Raumstruktur wahrgenommen werden. Grenzen sich also Passage und Avenue (als *pars pro toto* für den Außenraum der Stadt), Vergangenheit und Gegenwart voneinander ab, so sind in Benjamins Text Raum und Zeit gleichzeitig so eng miteinander verknüpft, dass eines nicht ohne das andere in den Blick genommen werden kann: Eine Bewegung in der Zeit bedeutet immer auch eine Bewegung im Raum und umgekehrt. Eine zweigeteilte Untersuchung, die zwischen Zeit auf der einen und Raum auf der anderen Seite differenziert und dabei trennt, was Benjamin miteinander verschränkt, erlaubte nur einen einseitigen Schluss über die Struktur und das Funktionieren von *Passagen*. Deshalb will ich Raum und Zeit in diesem Text als Einheit denken, zu der eine andere solche Einheit aus den Komponenten Zeit und Raum in Beziehung steht: *alt*, *hier* und *innen* gehören zusammen und werden *neu*, *dort* und *außen* gegenübergestellt.

In *Passagen* werden also Raum und Zeit eng miteinander verschaltet, ja „verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“:

Die Zeit verdichtet sich [...], sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, der Sujets, der Geschichte [im Sinn von Erzählung wie auch von Historie] hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Siehe: FOUCAULT, *Des espaces autres*, S. 18.

<sup>9</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 15.

<sup>10</sup> BACHTIN, *Chronotopos*, S. 7.



Ausgehend von dieser Beschreibung, mit der Bachtin seinen künstlerisch-literarischen Begriff der „Raumzeit“ definiert, lässt sich die Passage als „Chronotopos“ bestimmen. Mit Blick auf ihre eigene Raum-Zeit-Konstellation, schlage ich vor, nicht nur die Verdichtung und Verschmelzung der beiden Komponenten in der Passage als ‚chronotopisch‘ zu bezeichnen, sondern von einem ‚Chronotopos der Passage‘ zu sprechen.<sup>11</sup>

Der Zeitraum, der die neue Passage an den Champs-Élysées von den alten Passagen des Vieux Paris trennt, ist nicht nur auf der textorganisierenden Erzählebene von Benjamins Aufsatz zu finden, der mit der Eröffnung einer neuen Passage im modernen Zentrum beginnt und damit endet, dass der Erzähler im Vieux Paris eine alte Passage verlässt.<sup>12</sup> Der Gang zwischen den Zeiten<sup>13</sup> wird auch räumlich durchschritten: Der Anfang und das Ende des Textes werden durch die Passage verbunden, die Schritt für Schritt beschrieben wird. In der modernen Zeit der großen gefeierten Avenue zwischen Obélisque und Arc de Triomphe wird die beschriebene Passage betreten. An ihrem Ende angekommen, verlässt man sie „im Viertel zwischen Opéra, Palais Royal und Bourse, das die alten Passagen des 19. Jahrhunderts beherbergt“<sup>14</sup>, vor der Porte Saint-Denis, die einst zur Befestigungsanlage der Stadt gehörte und später – die Stadt war inzwischen über ihre ehemaligen Grenzen hinausgewachsen – zu dem von Benjamin genannten „Triumphthor [wurde], das grau und glorreich Lodovico Magno erbaut ist“.

<sup>11</sup> Laut Warning sollte im *Passagenwerk* nicht nur die Passage, sondern die gesamte Stadt als Chronotopos betrachtet werden: Da „in keiner anderen Metropole die das Jahrhundert charakterisierenden sozialgeschichtlichen Veränderungen [...] so intensiv erfahrbar wurden“ wie in Paris, wo der „zeitliche Prozess dieser Veränderungen“ sich immer auch an den „räumlichen Veränderungen“ beobachten ließ, habe Benjamin diese Stadt „als den Chronotopos des 19. Jahrhunderts“ in den Blick bringen wollen (WARNING, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, S. 145. Siehe zu den Bezeichnungen „Passage als Chronotopos“ und „Chronotop der Metropole“ auch *ebd.*, S. 303). Nicht die räumliche Ausdehnung des Chronotopos, sondern dessen Begriff erweitert Brüggemann, indem er die Passage als „Chronotopos Schwelle“ bezeichnet (in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. II, S. 582).

<sup>12</sup> Neben einer linearen Textstruktur, die die Erzählung von hier nach dort und von heute nach gestern führt, wird die räumliche wie zeitliche Trennung der alten Passage vom neuen Paris auch durch die Wahl der Verbtempi hervorgehoben. Dass dabei die Ereignisse auf den Champs-Élysées im Präteritum wiedergegeben werden, während mit dem Eintritt in die Passage des alten Paris ins Präsens gewechselt wird, scheint zeitlich gegen die Blickrichtung in die Vergangenheit anzugehen; doch zeigt sich darin womöglich ein Hinweis auf die räumliche Position der Erzählinstanz: Diese steht in der Passage und erinnert sich an den Ausgangspunkt ihrer Zeitreise. Erzähltechnisch bestünde dann ein Unterschied zwischen (rückblickendem) Erzählen und (zeitgleichem) Zeigen oder Vorführen (*telling* und *showing*).

<sup>13</sup> « [La] traversée du passage s'accomplit comme un passe-âge pourrait-on dire », schreibt Christine Rhey über Aragons *Anicet* und beschreibt damit genau das, was in Benjamins *Passagen* geschieht (RHEYS Christine, *Lieux d'écriture. Le passage couvert comme motif littéraire*, in: *Le nouveau recueil. Revue trimestrielle de littérature et de critique*, Seyssel: Editions Champ Vallon, Nr. 40, September bis November 1996, S. 136).

<sup>14</sup> FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 21-22.

Die Stelle, an der der Erzähler aus Benjamins Passage hinaustritt, lässt sich also auf dem Stadtplan festhalten. Wo sie betreten wird, ist jedoch unklar. Zwar beginnt der Text auf den mehreren Kilometern entfernten Champs-Élysées, doch die Passage, von deren Einweihung der Anfang von *Passagen* erzählt, ist ja gerade nicht die alte Passage, durch die Benjamin seinen Leser führt. Die Passage, die am Ende verlassen wird, wurde genaugenommen nie betreten. Der Text schwenkt wie ein Kameraauge von der Einweihung auf den Champs-Élysées in das Innere der alten Passage, wo der Erzähler schon steht, bereit den Leser zum Ausgang zu geleiten. Für die Erfahrung eines solchen Spaziergangs vom modernen ins alte Paris erweist sich weniger die räumliche als die zeitliche Situierung als wichtig. Das Ziel ist vielmehr eine vergessene Welt als ein bestimmter Ort, was auch erklärt, warum sich der Eingang dieser Passage so schwer lokalisieren lässt.

Neben der Akzentuierung der Zeit, die den Ort zurücktreten lässt, mag der exemplarische Charakter der von Benjamin beschriebenen Passage ein Grund dafür sein, dass diese nicht eindeutig verortet werden kann. Was den Anschein einer tatsächlich existierenden Passage weckt, ist nur Inszenierung. Die Passage, die der Erzähler in *Passagen* durchschreitet, ist kein konkret zu situierender und abzugrenzender Ort. Die Übergänge sind fließend und verschiedene Aspekte werden zu einem exemplarischen Raum zusammengezogen, dessen Lokalisierung nicht auszumachen ist. Der einzelne, besondere Raum, der Aragons Passage de l'Opéra – durch Lage, Beschreibung und Benennung klar zu identifizieren – darstellt, wird bei Benjamin durch eine imaginierte Passage ersetzt, die zu einem allgemein gültigen Modell wird. Das Exemplarische von Benjamins Passage spiegelt auch der Plural im Titel wieder: *Passagen*. Die Textstruktur inszeniert einen einzigen glasüberdeckten Gang, doch vereint sich in ihm das Innenleben mehrerer Passagen. Zwar stehen sich schon mit der neuen Passage an der Avenue des Champs-Élysées und der alten Passage, deren Ende im Vieux Paris liegt, zwei Galerien gegenüber (was die Mehrzahl der Passagen im Titel rechtfertigen könnte), doch die Nennung von „einige[n] Passagen“, die heute noch, wie einst auch die Passage de l'Opéra, „raumgewordene Vergangenheit“ bewahren, von „diesen Binnenräumen“, in denen sich „veraltende Gewerbe“ halten, sowie – noch deutlicher – von „den belebten Passagen der Boulevards wie den etwas leeren der alten rue Saint-Denis“ weisen auf die Mehrzahl der alten Passagenräume hin. Dass unklar bleibt,

welche Passage beschrieben wird, liegt also zum einen an ihrem erwähnten exemplarischen Charakter<sup>15</sup>, zum anderen aber auch an der Vielzahl von Vorbildern. Die von Benjamin evozierte Passage ist ein Modell, ein Konstrukt und eine Abstraktion zugleich aus mehreren, realen oder fiktiven, noch vorhandenen oder bereits verschwundenen Pariser Passagen. Der Blick in dieses Passagenmodell zeigt die konzentrierte Imitation nicht nur des Raumes, sondern auch der Zeit: Die Stadt wird nicht nur in Form einer Miniatur auf kleinstem Raum dargestellt, sondern auch ihre Geschichte wird synchronisiert. Wie in einem Museum finden sich Gegenstände verschiedener Epochen Seite an Seite, halten sich antike Adorantinnen und Gladiatoren, osmanische Odaliskinnen, Ludwig der Große – der Sonnenkönig – und Napoleon in einem einzigen (Zeit-)Raum auf.<sup>16</sup>

Auf der syntaktischen Ebene ist an dieses Durchschreiten von Ort und Zeit ein Subjektwechsel gebunden, der die Aktualität der verschiedenen Stationen widerspiegelt und den Raum aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Mit einem unpersönlichen „Man“ wird die „neueste Pariser Passage“ betreten. Mit ihm „stauen“ die Leser sich „stöhnend über Sandsteinschwellen“ und betrachten, wie tausend andere auch, das spektakuläre Schauspiel einer feierlichen Eröffnung. Zu diesem Anlass geht „man“ hin, da ist „man“ mittendrin, da, wo etwas läuft. Im Innern der alten Passage befindet sich ein „Wir“: Der museale Raum, in dem die ausliegende Ware „undeutlich“ – unkenntlich und unbekannt – erscheint, bewahrt „Kragenknöpfe, zu denen *wir* die entsprechenden Hemden und Kragen nicht mehr kennen“.<sup>17</sup> Durch das Personalpronomen der 1. Person Plural, so beschreibt es Kranz, wird der Bezug zwischen den veralteten Objekten und der Erzählgegenwart deutlicher als in der 3. Person Singular, dem unpersönlichen „Man“, das dem aktuellen Trend folgt.<sup>18</sup> Auch wenn diese veralteten Objekte lediglich Teile eines nicht mehr vorhandenen Ganzen sind, so betreffen sie den Erzähler dennoch durch ihre aktuelle Anwesenheit – und mit ihm eine undefinierte

---

<sup>15</sup> Natürlich gilt auch umgekehrt: Durch ihre Nicht-Lokalisierbarkeit erhält die Passage einen exemplarischen Charakter. Der Status eines (allgemeingültigen) Modells wird der von Benjamin imaginierten Passage durch ihren beispielhaften Aufbau und zugleich durch einen fehlenden konkreten Ort verliehen.

<sup>16</sup> Neben der Synchronisation (als Prozess, oder auch der Simultaneität als deren Resultat) drängt sich hier auch die Idee des „Speichers verdichteter Zeit“ auf, als den Bachelard den Raum beschreibt (BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris: Presses universitaires de France, 1957, S. 27: « L'espace tient du temps comprimé »).

<sup>17</sup> Meine Hervorhebung.

<sup>18</sup> Vgl. dazu: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 42.

Menge, vermutlich eine ganze Generation, zu der er als Teil dieses „Wir“ gehört und für die er sich als repräsentativ erachtet. Mit dem Heraustreten aus der Passage, auf das durch die Erwähnung von wahrscheinlich an der Außenseite der Passage angebrachten Gegenständen einer Randzone vorbereitet wird, verwandelt sich das „Wir“ in ein „Ich“: „Feuerleiter, Regenrinne: ich stehe im Freien.“ Das Verlassen der Passage im alten und ausgestorbenen Teil von Paris, weit ab von der Masse, die sich zur gleichen Zeit auf den Champs-Élysées versammelt<sup>19</sup>, reißt den Erzähler aus dem dort vorhandenen Kollektiv und entlässt ihn als Einzelnen, der sich nicht nur räumlich an einem anderen Ort befindet, sondern dazu um eine Erfahrung reicher ist, die ihn nun abseits stehen lässt. Während sich alle anderen im modernen Paris tummeln, hat er die Vergangenheit erlebt, ist durch die Geschichte der Stadt gegangen und kann nun mit dem Wissen um das Schicksal aller Pariser Passagen auf die neuste unter ihnen blicken. Dass dieses Ich, am Ende der Passage angekommen, nicht mehr in das „etwas wie eine Passage“ hinein muss, das diesem Ausgang gegenüber liegt, verdankt es dieser (Er-)Kenntnis, aber ebenso der Modellhaftigkeit der durchschrittenen Passage. In ihr wird dem Betrachter in der Art eines Panoptikums die Geschichte der gesamten Stadt gezeigt – umso mehr noch, versteht man das Panoptikum, wie Benjamin es definiert: „Pan-Optikum: nicht nur, daß man alles sieht; man sieht es auf alle Weise.“<sup>20</sup> Eine weitere Passage könnte also jemandem, der durch das Benjaminsche Passagenmodell gegangen ist, nichts Neues mehr zeigen, denn dieses Modell enthält schon alle potentiellen Bestandteile und zeigt die Passage in all ihren Stadien. Der gesamte Prozess von der Eröffnung bis zum Verfall kann in einem einzigen Raum gesehen und sogar abgesprochen werden.

Die lange Reise durch die verfallende Passage führt den Erzähler aber nicht nur tief in die Vergangenheit und durch die Geschichte des erkundeten Raumes. Ebenso führt sie ihn über den Raum hinaus in die eigene Imagination, die den Blick auf dunkle Ecken und unbekannte Objekte leitet, in denen sich phantastische Dinge verstecken. Dieser Raum und sein geheimnisvoller Inhalt faszinieren und verzaubern; gleichzeitig ist die

---

<sup>19</sup> Liest man das subjunktional verwendete und an dieser Stelle eher ungewöhnliche *während* im Satz: „Während hier dem modischen Paris ein neuer Durchgang bereitet wurde, ist eine der ältesten Passagen der Stadt verschwunden“ präpositional, wird eine unmittelbare Gleichzeitigkeit der Erfahrung in der alten Passage mit dem Geschehen auf den Champs-Élysées suggeriert, die den Kontrast zwischen den beiden Zeiten noch verstärkt.

<sup>20</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 660 [Q 2, 8].

Entdeckungsreise geprägt von Misstrauen und Unsicherheit gegenüber der eigenen Wahrnehmung, sodass sowohl die Sinne wie auch der Verstand angezweifelt werden. In jenem Gang, in den der Erzähler sich hineinbegibt, liegt „undeutliche oder vieldeutige“ Ware aus, die nicht eindeutig zu erkennen und darum auch nicht recht zu deuten ist. Die Inschriften haben „etwas Rätselhaftes“, sie bleiben unklar und man kann nur vermuten, was sich hinter ihnen verbirgt („ALBERT au 83, wird ja wohl ein Friseur sein“). Aber ob diese Inschriften auch halten, was sie zu versprechen scheinen, ist schwer zu sagen. Sicher zu sein scheint nur, dass „diese eindringlichen Buchstaben [...] noch mehr sagen“ wollen. Was, wird schwerlich zu entziffern sein, denn da bereits eine erste Deutung unsicher ist, scheint auch eine weitere Interpretation kaum möglich. Tatsächlich stellt über die rätselhaften Buchstaben hinaus der gesamte Raum eine Art Rätsel dar, dessen Lösung ganz nahe liegt und doch nicht ganz zu fassen ist. In einem Fragment aus den Notizen zu *Passagen* wird die heterogene Auslage, die einem wilden, unkoordinierten Durcheinander gleicht, als Bilderrätsel bezeichnet:

Diese Auslagen sind ein Rebus und es liegt einem auf der Zunge, <wie> hier das Vogelfutter in der Fixierschale einer Dunkelkammer verwahrt wird, Blumensamen neben dem Feldstecher, die abgebrochenen Schrauben auf dem Notenheft und der Revolver überm Goldfischglas zu lesen sind.<sup>21</sup>

Für die Lösung dieses Rätsels ist die sprachliche Ausformulierung des Wahrgenommenen entscheidend. Es reicht nicht, nur zu verstehen; darüber hinaus muss das Verstandene auch noch in Worte gefasst werden, denn dieser Rätsel-Raum gibt seine Geheimnisse offenbar nur jenem Preis, der ihn bewusst wahrnimmt, ihn erkennt und der beschreiben, das heißt: aussprechen kann, was ihm „auf der Zunge“ liegt.

Die Unsicherheit liegt aber nicht nur in den ungewöhnlich angeordneten Gegenständen, die dadurch ihre ursprüngliche Funktion verlieren, oder in den Worten, den Schildern und Tafeln, die wie Wegweiser, deren Ziel unklar bleibt, durch die Passage führen. Jede Weggabelung, an der eine Tür oder eine Treppe vom Korridor wegführt, weckt Misstrauen: Dass hinter einer Glastür zu einem „Dîner de Paris“ „wirklich ein Restaurant sein wird“, scheint dem Erzähler unwahrscheinlich; vor der nächsten „Glastür, die ein Casino verheißt“, argwohnt er, diese möge, „wenn man sie aufmacht,

---

<sup>21</sup> *Ebd.*, S. 1045-1046 <a°, 3>.

statt in einen Theaterraum ins Dunkel führen, in einen Keller hinunter oder auf die Straße“. Die Fortbewegung geschieht nur zögerlich; vorsichtig wird ein Fuß vor den anderen gesetzt, nie wissend, was mit dem nächsten Schritt ins Blickfeld gerät und welche Seitentürchen und Treppenaufgänge sich unerwartet öffnen mögen. Der Raum und seine Struktur lassen sich nicht fixieren, ja es ist nicht einmal klar, ob es sich bei dieser Passage um einen Innen- oder einen Außenraum handelt. Sie ist ein „seltsames Mischgebilde von Haus und Straße“, bei dem „jedes Tor Eingang und Ausgang zugleich“ ist. Diesem Mischgebilde ist es zu verdanken, dass man nicht nur durch ein und dasselbe Tor in die Passage hinein oder aus dieser heraus treten, sondern vielmehr in die Passage hinein oder auf die Passage hinaus treten kann, je nach dem, ob man von der Straße ins Haus oder vom Haus auf die Straße will. Die Passage kann also je nach Wegrichtung Innen- oder Außenraum sein und so entweder Schutz bieten oder aber Gefahren bergen. Möglicherweise ist sie nicht nur entweder-oder, sondern ebenso weder-noch und stellt vielmehr eine Art Schleuse zwischen den Wohnhäusern und der Stadt dar.

An der Frage, wer den Mut hätte, auch noch „die ausgetretne Stiege hinauf zu gehn in das Schönheitsinstitut des Professor Alfred Bitterlin“, lässt sich erahnen, wie unheimlich und gefährlich es ist, einen solchen „merkwürdigen Wandelgang“ zu durchqueren, den man nie ganz einsehen kann und von dem man nie sicher weiß, was sich in ihm befindet. Dabei liegt die Gefahr eines solchen Unternehmens ganz offensichtlich weniger in den tatsächlichen Ungeheuern, die sich im Unsichtbaren verbergen könnten, als in der eigenen Vorstellung, die zweifelt, wo sie nicht mit eigenen Augen sieht, sich die undenkbarsten Dinge ausdenkt und diese dann in das unbekannte Dunkel projiziert: „Türen, die verborgene Wege ins Unbekannte und Un-erhörte freigeben, eröffnen der Imagination Spiel-Räume“, schreibt Brüggemann.<sup>22</sup> Die Frage danach, ob die „nächste Glastür, die ein Casino verheißt“, nicht, „wenn man sie aufmacht, statt in einen Theaterraum ins Dunkel führen“ wird, zielt nicht nur auf die Auflösung ab, ob die Inschrift ihr Versprechen hält oder die Tür doch woanders hinführt. Implizit knüpft sich daran eine weitere Frage an: Was mag sich in diesem Dunkel aufhalten?

---

<sup>22</sup> BRÜGGEMANN, *Architekturen des Augenblicks*, S. 201-202.

Wagt man es, den Windungen und Treppen des in *Passagen* beschriebenen Korridors zu folgen, richtet dabei den Blick auf die ausgelegte Ware, und beobachtet die heimliche Verwandlung einzelner Gegenstände, so fällt auf, dass dieser erste Text aus den *Frühen Entwürfen* zu den Pariser Passagen fast Zeile für Zeile aufnimmt, was auch in Aragons Passage de l'Opéra zu entdecken ist. Von der Aquariums-Metapher über die Spazierstöcke, die eine Phalanx bilden, bis hin zu den Bandagen, die sich um Gladiatoren und Mannequinbäuche schlingen, stimmt das Bild mit jenem aus *Le passage de l'Opéra* überein. Nach der Lektüre von Aragons Beschreibung der Passage de l'Opéra kommt einem dieser Raum geradezu bekannt vor, ja man müsste fast meinen, die beiden Autoren beschrieben hier ein und dieselbe Passage.<sup>23</sup> Da die Passage de l'Opéra zur Entstehungszeit von *Passagen* bereits abgerissen war, erscheint diese Hypothese auf den ersten Blick sehr unwahrscheinlich.<sup>24</sup> Dass Benjamin aber stattdessen Aragons Beschreibung dieses Raumes zum Vorbild genommen hat, ist offensichtlich. Dafür sprechen nicht nur die auffälligen Parallelen und nicht nur der Eindruck, dass die *Passagen* sich in ihrer großen Ähnlichkeit mit dem von Aragon gezeichneten Bild fast nicht von einer Übersetzung der *Passage de l'Opéra* unterscheiden lassen. Die auch im Text angesprochene Zeitkonstellation macht deutlich, dass Benjamin die Passage de l'Opéra einzig aus der Literatur gekannt haben kann. Aus Benjamins Briefen aber lässt sich entnehmen, dass er diese bestimmte Passage in Aragons *Le passage de l'Opéra* entdeckt hat. Diese belegen nicht nur, dass Benjamin Aragon gelesen hat, sondern weisen auch auf dessen direkten Einfluss auf seine eigene Arbeit hin: Die von ihm inszenierte Passage ist räumlich wie zeitlich an Aragons Passage de l'Opéra gebunden.<sup>25</sup> Durch diese doppelte Verankerung seiner eigenen *Passagen* in Aragons Welt entsteht die große Nähe zwischen den beiden Texten, die

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu: « Les cannes tournèrent en avant de quatre-vingt-dix degrés, de telle façon que la moitié supérieure des X vint ouvrir son V contre le verre complétant en avant de l'apparition le rideau des éventails inférieurs. Ce fut comme si des piques brusquement avaient dérobé le spectacle d'une bataille » (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 159) oder « Un curieux orgueil, un luxe insensé nous est soudain révélé : voici des bandages herniaires pour les dimanches. Au niveau du disque compresseur l'art intervient : ce sont des motifs ornementaux, et même une tête de gladiateur or et argent sur fond de cuir rouge. [...] Mais qui au bras, qui à la jambe, l'un à la tête et l'autre au ventre, ils sont complétés par des bandages [...] » (ebd., S. 218).

<sup>24</sup> Zwar hat Benjamin sich schon früher, lange vor dem Abriss der Passage, in Paris aufgehalten. Doch sein Bedauern, das seit 1825 in der Passage de l'Opéra gelegene und mit ihr zerstörte Théâtre Moderne nicht mehr gekannt zu haben (BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 301), legt die Vermutung nahe, dass er diese Passage tatsächlich nie selbst gesehen hat.

<sup>25</sup> Siehe den bereits zitierten Brief an Theodor W. Adorno vom 31. 5. 1935, in: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 96-97.

über eine Ähnlichkeit in der Beschaffenheit des Raumes hinaus auch in dessen ästhetisch-poetischer Darstellung zu finden ist, und damit den Eindruck eines Déjà-vus vertieft.<sup>26</sup>

Der Spaziergang durch Benjamins Passage ist also in doppelter Weise ein literarischer. Zum einen wird die Welt der Passagen literarisch dargestellt: Benjamins Bild einer Passage lebt von den sprachlichen Möglichkeiten, von Alliterationen, Lautkombinationen und der Perspektive, die sich in dieser Beschreibung öffnet. Die Stimme und der Blick des Erzählers führen den Leser durch den Text und zugleich durch den (erzählten) Raum. Sie weisen ihn auf Besonderheiten hin, erläutern, was es zu sehen gibt, und lenken seine Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Dinge. Die Gedanken und Vermutungen der Erzählerfigur dringen darüber hinaus auch durch Türen und Wände in jene Teile der Passage vor, die der rein visuellen Wahrnehmung (etwa über eine Photographie) verborgen bleiben. Der Text verfügt zudem über einen gewissen Inszenierungscharakter, der die Chronologie der Wahrnehmung vorschreibt. So geschieht es, dass die Passage nicht auf einen Blick, nicht in einem statischen Bild gesehen wird, sondern der Betrachter sich durch sie hindurch bewegt und durch diese Bewegung auch den zeitlichen Verlauf wahrnehmen kann, der durch die Gegenüberstellung einer neuen und einer alten Passage dargestellt wird.

Zum anderen handelt es sich bei diesem Spaziergang um einen literarischen Durchgang aufgrund der erwähnten zeitlichen Differenz. Benjamin kennt die alten, bereits nicht mehr existierenden Passagen ja nur aus Büchern und eben ganz besonders aus Aragons *Le passage de l'Opéra*. Die inhaltliche Nähe und die Verwandtschaft im Stil, die an eine Übersetzung erinnern, lassen darauf schließen, dass Benjamins Erzähler nicht nur durch Aragons Passage, sondern ebenso durch dessen Text geht.<sup>27</sup> Dies erweitert den Begriff der Übersetzung, der so für *Passagen* auf mehreren Ebenen anwendbar wird. Übersetzt Benjamin mit *Don Juan und der Schuhputzer. Briefmarken. Damen-*

---

<sup>26</sup> Auch die Form von *Passagen* ist Aragons Collage-Buch so ähnlich, dass Brüggemann von einer „wie aus surrealistischer und dadaistischer Phantasie entsprungene[n] Reihung der Läden, Institute, Salons, der *objets trouvés*, der Andenken und Nippessachen, der erbaulichen Literatur“ spricht, „die wie von selbst eine Collage hervorbringt“ (siehe: BRÜGGEMANN Heinz, *Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und panoptischer Hohlraum des 19. Jahrhunderts*, in: *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, hrsg. von Andreas Neyer, Ralf Simon und Martino Stierli, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 224).

<sup>27</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang: VAN REIJEN, *Passage und Tempel*, S. 271: „Die Passage als Text und Texte als Passagen erfahren heißt, das *Passagen-Werk* als literarische Anschauungsform der Passagen zu verstehen.“



*toilette. Café Certâ* Auszüge aus *Le passage de l'Opéra* wortwörtlich ins Deutsche, so scheint er mit *Passagen* den Ort und die Atmosphäre von Aragons Text in seine eigene Sprache zu transferieren.

Als Inszenierung eines Transfers erscheint auch die architektonische Form der Passage, sieht man sie in ihrer Funktion als Verbindungsgang zwischen zwei Gebäuden. Der Gegenstand, den Benjamin aus Aragons Text übernimmt, ist also nicht nur das, was transferiert wird, sondern er wird zugleich zum Ort dieses Transfers.

Da der besondere Raum der Passage, der Haus und Straße zugleich ist, aber nicht nur A mit B verbindet, sondern durch seine Doppelfunktion von Innen- und Außenraum auch einen räumlichen Gegensatz auflöst, ist die Passage nicht nur der Inszenierungs-ort des Übertragens, sondern ebenso die Übersetzung selbst zwischen Innen und Außen, von einem ins andere. Dabei kann die Übersetzung, wird sie als eine Übertragung verstanden, in der auch der wörtliche Sinn des *Herübertragens* mitgehört wird, als ein Übertragen in einen Modellmaßstab gelesen werden: Die Passage übersetzt das Bild einer gesamten Stadt, die sie im Kleinformat wiedergibt.

In dieser Übersetzung einer Struktur, wie sie sowohl im Gegenstand der Stadt vorkommt, die verkleinert dargestellt wird, als auch in der Passagen- und Textstruktur, die Benjamin aus Aragons *Le passage de l'Opéra* in seinen eigenen Text überträgt, verschiebt sich der Begriff des Übersetzens, bei dem der Inhalt nachgebildet wird, auf eine Übertragung der Form: die *Mimesis*.<sup>28</sup> *Passagen* ist keine Abbildung der *Passage de l'Opéra*, sondern eine Nachbildung in der Struktur, die auf die Welt Aragons verweist. Die *Mimesis* bezeichnet « à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle »<sup>29</sup>. Versteht man Benjamins Passagentext als *Mimesis*, bezieht sich die Nachahmung Aragons also ebenso auf das Übertragen der Struktur der *Passage de l'Opéra* auf *Passagen* wie auf das Resultat dieser Übertragung: den Text *Passagen*, der Aragons Text auf einer ästhetisch-poetischen Ebene so geschickt nachahmt, dass er von diesem kaum zu unterscheiden ist.<sup>30</sup> Die Passage aber ist in Benjamins Text nun ein Dreifaches: das, was transferiert wird, der Ort des Transfers und der Transfer selbst.

<sup>28</sup> Siehe zur *Mimesis*: GFREREIS Heike (Hrsg.), *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1999, S. 126.

<sup>29</sup> Michel Magnien, in: ARISTOTELES, *Poétique* [um 335 v. Chr.], eingeführt, übersetzt und annotiert von Michel Magnien, Paris: Librairie Général Français, 2008, S. 26.

<sup>30</sup> Diese ‚Täuschung‘, die eine Unterscheidung der beiden Texte und eine Zuordnung zu verschiedenen Autoren schwierig macht, erinnert über den literarischen Begriff der *Mimesis* hinaus auch an die

Lässt sich eine Verbindung zwischen Aragons *Le passage de l'Opéra* und Benjamins *Passagen*, wie gezeigt, an Inhalt, Struktur und Stil von Benjamins Text in jener Form aufzeigen, in der ich diesen weiter oben vollständig zitiere, so kann über die Textgenese von *Passagen*, genauer: anhand des früheren Titels *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie*, eine weitere Beziehung zwischen den beiden Texten herausgearbeitet werden.

#### **4.2. *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* Über eine Titeländerung, die Geschichte schreibt**

Der von Benjamin in Briefen<sup>31</sup> genannte und später verworfene Untertitel *Eine dialektische Feerie* rückt die *Passagen* unmittelbar in die Nähe von Aragons feen- und märchenhafter *Passagenwelt*. Dabei lassen sich an der ungewohnten Kombination von Dialektik und Feerie gleich mehrere Interpretationsansätze festmachen.

Die *Feerie* ist ein Theatergenre, das eng mit dem Melodrama und der Operette verwandt ist, und sich insbesondere Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute.<sup>32</sup> Das Genre und der Zeitraum seiner Blüte sind gleichermaßen bedeutend, wenn man ebenso den symbolischen Gehalt des erst vorhandenen wie des später abwesenden Titels von Benjamins erstem Passagentext verstehen will. Als Gattung, die ihren Höhepunkt um 1850 erreicht, ist die Feerie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Benjamin und Hessel sie zum Untertitel ihres gemeinsam verfassten Aufsatzes wählen, bereits wieder veraltet. Das Veraltete, das ja auch im Text selbst, durch die alten *Passagenräume* und die sich darin erhaltenen veralteten Gegenstände und Gewerbe zur Geltung kommt, ist demnach bereits der gewählten Textgattung inhärent. Zudem hat sich das Genre der Feerie explizit der Verarbeitung und Wiederaufbereitung von Altem verschrieben.<sup>33</sup> So ist das Veraltete, aus der Mode Gekommene im Titel von Benjamins und Hessels Essay gleich doppelt, gar dreifach präsent, wenn man auch

---

biologische Mimese, in der ein Lebewesen Gestalt und Farbe seines Lebensraumes annimmt und so, gut getarnt, kaum von diesem zu unterscheiden ist.

<sup>31</sup> Siehe: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 322 (an Gershom Scholem am 30. 1. 1928); *ebd.*, Bd. V, S. 97 (an Theodor W. Adorno am 1. 5. 1935) und *ebd.*, S. 143 (an Gretel Karplus und Theodor W. Adorno am 16. 8. 1935).

<sup>32</sup> Einen Einblick in die Geschichte der Feerie gibt Kranz, in: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 35-48.

<sup>33</sup> In seiner 1910 erschienenen Studie *La Féerie* schreibt Paul Ginisty, Neues sei entschieden zurückgewiesen worden. Die Devise für den verarbeiteten Stoff lautete: « Surtout, rien de nouveau » (vgl.: GINISTY Paul, *La Féerie*, Paris: Louis Michaud, 1910, S. 9).

noch den Text miteinbezieht: Die Feerie ist zur Zeit Benjamins ein veraltetes Genre, das zudem alte Stoffe neu umsetzt, und in *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* befasst sie sich darüber hinaus mit dem veralteten Gegenstand der zum Verschwinden verurteilten Passagen. Vielleicht ist in dieser Wahl von Altem, Veraltetem und nicht mehr Gebräuchlichem, das dieser Titel zum Zeitpunkt seiner Entstehung gleich mehrfach suggeriert, ein erster Hinweis auf Benjamins spätere Methode zu finden, die darin besteht, den „Abfall der Geschichte“<sup>34</sup> zu verarbeiten.

Die Verarbeitung und Neuinszenierung von Altem ist allerdings nur ein Merkmal der Feerie, das auch für Benjamins Aufsatz gilt. Andere Aspekte, die diesen Text zudem explizit mit Aragons surrealistischer Märchenwelt verbinden, sind die gattungsspezifische Herkunft des Stoffes sowie dessen Inszenierung. Die nahe Verwandtschaft mit dem Melodrama und der Operette zeigt, dass eine übertriebene Inszenierung, ein überspitztes Zur-Schau-Stellen zur Methode dieser Darstellungsart gehört. Zum Inhalt der historischen Feerien schreibt Kranz: „Meist werden Stoffe wie Märchen oder bekannte Erzählungen in Form einer Feerie neu inszeniert“ und „die Handlung steht in den Feerien im Hintergrund; sie ist häufig nur Vorwand, um besonders aufwändige Bühnenbilder oder die neuesten Theatermaschinen zu präsentieren“.<sup>35</sup> Daran lässt sich die Bedeutung des Gattungsbegriffs erkennen, der aus dem Französischen stammt und das Märchenhafte (vom frz. *conte de fées*) des Dekors, die phantasievolle Ausstattung widerspiegelt:

La féerie est une pièce à grand spectacle, dont l'action repose toujours sur un sujet fantastique ou surnaturel, et dont l'élément merveilleux fait surtout les frais. Grâce à cet élément, qui lui permet de ne compter ni avec la logique des faits ni avec celle des idées, elle se meut tout à son aise et à sa fantaisie, dans un monde et dans un milieu conventionnels, sans prendre souci de la vraisemblance, et n'ayant d'autre objectif que de s'entourer de tout le prestige, de toute l'illusion, de toute la puissance que peuvent lui prêter le luxe de la mise en scène, la splendeur du décor, la richesse du costume, les grâces de la danse, le charme de la musique; en un mot tout ce que le déploiement scénique le plus fastueux, le plus étrange, le plus varié peut réunir pour surprendre, éblouir et enchanter le spectateur.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 574 [N 1 a, 8]. Siehe dazu auch S. 182 ff. und S. 224 ff.

<sup>35</sup> KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 36. Siehe auch: GINISTY, *La Féerie*, S. 9: « La féerie qui eût pu être souveraine s'accommoda de n'être plus que le prétexte à des artifices de machinerie. » Als Beispiele für die verwendeten Stoffe nennt Arthur Pougin, von dem die untenstehende Definition der Feerie stammt, bekannte Märchentexte wie *Der gestiefelte Kater* und *Aschenputtel* oder *Tausendundeine Nacht* (POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885, S. 364)

<sup>36</sup> *Ebd.*, S. 360.

Das « sujet fantastique ou surnaturel », dessen « élément merveilleux », nach dem hier zitierten *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* von 1885, das Verdienst der Feerie ausmacht, sowie die Begriffe der Illusion und des Fremden, Seltsamen (« étrange ») sind auch in Aragons *Le passage de l'Opéra* vorhanden, deren Leser ebenso „überrascht, geblendet und verzaubert“ wird wie im Theater der Zuschauer. Weniger deutlich sind diese Elemente in *Passagen*, wo der geänderte Titel seine Wirkung zu entfalten scheint, doch durch die detaillierte Lektüre sowie den Vergleich mit dem weiter unten zitierten Auszug aus *Anicet ou le panorama. Roman* kann das Phantastische der Pariser Passagen sichtbar gemacht werden.

In jenem Brief vom Mai 1935, in dem Benjamin Theodor W. Adorno berichtet, wie es zur Änderung des Titels seiner Studie kam, schreibt er vom „rhapsodischen Charakter“ des Textes, den der Untertitel *Eine dialektische Feerie* einst anzudeuten hatte:

Dieser Untertitel deutet den rhapsodischen Charakter der Darstellung an, die mir damals vorschwebte [...]. Es waren die frankfurter Gespräche mit Ihnen [...] Asja, Felizitas, Horkheimer, die das Ende dieser Epoche heraufführten. Um die rhapsodische Naivität war es geschehen.<sup>37</sup>

Der aus der Musik stammende Begriff der Rhapsodie, den Benjamin hier mit der Feerie verbindet, bezeichnet ursprünglich ein von griechischen Wandersängern – den Rhapsoden – vorgetragenes Gedicht, das an keine bestimmte Form gebunden ist. Flüchtige, unzusammenhängende Motive und thematische Vielfalt sind charakteristisch für die Rhapsodie. Wie die Feerie zeichnet sie sich durch eine assoziative Darstellungsweise aus<sup>38</sup>, die auch die von Traum und unbewussten Gedankengängen geprägte surrealistische Wahrnehmung und deren künstlerische Umsetzung kennzeichnet. Das kurze Aufblitzenlassen einzelner Bilder, die scheinbar zufällig ins Blickfeld geraten und sich entsprechend der Anordnung der Geschäfte, Schaufenster und Inschriften des Passagenraumes aneinanderreihen, mochten den „rhapsodischen

<sup>37</sup> BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 97.

<sup>38</sup> Siehe zur Rhapsodie: PFEIFER Wolfgang (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin: Akademie-Verlag, 1989 und GFREREIS (Hrsg.), *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, S. 170. Arthur Pougin schreibt über den Inhalt einer Rhapsodie: « [On] n'y rencontre rien de neuf et [...] les fragments en ont couru partout » (POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, S. 653). Diese inhaltliche Definition verbindet den von Benjamin genannten „rhapsodischen Charakter“ von *Passagen* noch zusätzlich mit der *Féerie*, mit der die Rhapsodie, wie gezeigt, auch in der Form Ähnlichkeiten aufweist, und akzentuiert so die Verwendung von Altem und Altbekanntem.

Charakter“ von *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* ausgemacht haben.<sup>39</sup> Der scheinbaren Zusammenhangs- und Formlosigkeit wirkte Benjamin möglicherweise durch einen mit der Zeit immer konkreter werdenden Blick in die Passage und auf ihre Funktion und Geschichte entgegen. Die Entwicklung des Titels der geplanten Studie zu den Passagen<sup>40</sup> ist dabei von symbolischer Bedeutung: Bereits 1929 wird der märchenhafte Untertitel *Eine dialektische Feerie* durch den nüchtern kurzen Titel *Passagen* ersetzt, der ohne nähere Bezeichnung einzig den Gegenstand der Untersuchung darstellt und später durch die Ortsbezeichnung Paris – *Pariser Passagen* – ergänzt wird. 1935 müssen die glasgedeckten Galerien der gesamten Stadt weichen. Das ursprüngliche Thema, das in *Passagen* zum verdichteten Modell von Paris wird, wird nun wieder aufgerollt und auf die ganze Stadt ausgeweitet, die für eine ganze Epoche steht: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* ist der Titel des in sechs Teile gegliederten Exposés, das sechs verschiedene, je ein Thema behandelnde Kapitel vorsieht und so „schon Züge des eigentlichen Buches erkennen lässt“<sup>41</sup>, zu dem der ursprünglich nur auf einigen wenigen Seiten geplante Aufsatz sich langsam ausweitet. An der Entwicklung des Titels lässt sich also die Geschichte von Benjamins Projekt ablesen – und da dieses Projekt sich immer stärker an der historischen Entwicklung der Passage orientiert und dabei auch gesellschafts- und wirtschaftshistorische Aspekte verfolgt, schreibt die Titeländerung auch im wörtlichen Sinn Geschichte (auf).

---

<sup>39</sup> Dabei stellt sich allerdings die Frage, ob das ‚Rhapsodische‘, das sich möglicherweise in der scheinbar zufälligen Aneinanderreihung von Bildern in Benjamins frühen Texten erkennen lässt, auch in der thematischen Vielfalt zu finden sei. Nicht selten scheint Benjamin von einem Thema zum nächsten zu springen. Doch geht er dabei nicht willkürlich vor. Die vermeintliche Inkohärenz geht darauf zurück, dass Benjamin die gedanklichen Verbindungen zwischen zwei Gegenständen oft nicht ausformuliert und nur einzelne Punkte festhält. Laut Raulet weist Benjamins Werk eine viel größere Kohärenz auf, als gemeinhin angenommen wird, woran auch die ‚unfertige‘ Form des *Passagenwerks* nichts zu ändern vermag. Das Fragment gehöre vielmehr zu Benjamins Philosophie. Gerade wenn er ein Werk nicht beende, sei Benjamin « le plus en accord avec son propre rapport à la notion d'œuvre et avec sa définition de la tâche du critique: considérer toute œuvre comme ruine et rompre avec la prétendue continuité de la tradition et de la réception » (siehe dazu: RAULET, *Walter Benjamin*, S. 4). Das assoziative Denken, dass die Struktur des *Passagenwerks* ausmacht, bricht ebenso mit der Kontinuität von Überlieferung und Rezeption wie die scheinbar zusammenhangslose Form des fragmentgebliebenen Werks.

<sup>40</sup> Siehe zur Entwicklung des Titels insbesondere den oben zitierten Brief an Theodor W. Adorno vom 31. 5. 1935 (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 97) sowie den aus der selben Zeit stammenden Brief an Gershom Scholem, an den Benjamin am 20. 5. 1935 schreibt: „Endlich ist der Titel Pariser Passagen verschwunden und der Entwurf heißt ‚Paris die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts‘ und im stillen nenne ich ihn Paris capitale du XIXe siècle“ (*ebd.*, S. 83-84) – wie der Titel des französischsprachigen Exposés von 1939 lauten wird.

<sup>41</sup> Benjamin an Alfred Cohn, Ende Mai 1935, in: *ebd.*, S. 102.

Der andere Teil des Begriffspaares „dialektische Feerie“, die Dialektik, ist in ihrer ursprünglichen Bedeutung, wie sie Hillach in seiner Analyse des von Benjamin geprägten Terminus des „dialektischen Bildes“ definiert, bekannt als „Kunst des Dialogisierens mit Argumenten, die zur Herausarbeitung, gegenseitigen Profilierung und schließlich Klärung und Bewertung unterschiedlicher Positionen führen soll“.<sup>42</sup> Damit erscheint die Fügung „dialektische Feerie“ zunächst widersprüchlich. Denn während die Dialektik eine Tätigkeit des Verstandes ist, einer logischen Struktur folgt, zielt die Feerie ja gerade auf das Ausschalten der Raison und spricht die Sinne an. In der Feerie wird, nach der bereits zitierten Definition Pougins, « ni avec la logique des faits ni avec celle des idées » gerechnet; sie entwickelt sich « tout à son aise et à sa fantaisie [...] sans prendre souci de vraisemblance ».<sup>43</sup> Doch stellt die klassische Definition der Dialektik nur einen ungenügenden Ansatz der Benjaminschen Dialektik dar. Zwar denkt Benjamin in Gegensätzen, in These und Antithese. In seinen Schriften findet dieser Terminus jedoch auch über das dialektische Denken hinaus Verwendung. Das dialektische Bild – das Dynamik und Statik, Prozess und Stillstand verbindet<sup>44</sup> – oder dialektische Figuren – zum Beispiel die Hure, die Ware und Verkäuferin in einem ist, oder der Flaneur, der „Mann der Menge“, der sich von allen angesehen fühlt und doch völlig unauffindbar bleibt<sup>45</sup> – fassen den Begriff sehr viel weiter. Zwar ist der gemeinsame Nenner nach wie vor das (in sich) Vereinen zweier Gegensätze. Doch nicht jedes dialektische Bild lässt sich auch in eine Synthese überführen. Oft bleibt das

<sup>42</sup> Ansgar Hillach, in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 186.

<sup>43</sup> POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, S. 360.

<sup>44</sup> Siehe zum „dialektischen Bild“ Ansgar Hillachs Aufsatz in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 186-229.

<sup>45</sup> Vgl. zur Dialektik dieser beiden Figuren: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 55 und *ebd.*, S. 529 [M 2, 8]. Der Flaneur ist zudem auch durch seine Position auf der Schwelle des Raumes wie der Gesellschaft eine „dialektische“ Figur: „Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er sucht sich sein Asyl in der Menge“ (*ebd.*, S. 54). Ausgehend von dieser räumlichen wie sozialen Verortung des Flaneurs formuliert Raulet als grundlegende Idee des Passagenexposés von 1935: « [L]’homme des foules n’est pas un flâneur. [...] Si on voulait pousser à l’extrême les références théoriques de Benjamin, on pourrait dire que le flâneur occupe dans la topique benjaminienne qui structure son archéologie de la modernité la place exacte du système Pc-Cs [= Perception-Conscience]. [...] [Le] flâneur se situe par là-même au lieu d’un passage où se décide ce qui va devenir *Erfahrung* et ce qui va se contenter d’être *Erlebnis*. La stratégie du flâneur se définit tout entière par cette situation qu’en termes matérialiste-historiques Benjamin qualifie de « phénomène de transition ». Il hésite sur le seuil de la modernité. Il cherche les espaces libres mais ne veut pas renoncer à l’individualité de l’expérience privée ou du moins de la vie intérieure ; il est par là marginal tant du point de vue de l’existence privée que du point de vue de l’existence de masse » (RAULET Gérard, Choc, mémoire involontaire et allégorie. La révision de l’expérience du choc dans les « Thèmes baudelairiens », in: ders. und STEINER Uwe, *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Esthétique et philosophie de l’histoire*, Bern: Peter Lang Verlag, 1998, S. 130).

Dialektische in Benjamins Gebrauch an zwei konträren Punkten hängen, die sich alleine, ohne Drittes, zu genügen scheinen, und damit fast eher in eine Dualität übergehen.

Eine Art von Dialektik im Benjaminschen Sinne, die in *Passagen* anklingt und in späteren Schriften noch weiter ausgearbeitet wird, ist der Übergang vom Traum zum Wachzustand. Das Erwachen bezeichnet Benjamin als „die im höchsten Grade dialektische Bruchstelle des Lebens“<sup>46</sup> und den „Versuch, aus einem Traum zu erwachen[,] als bestes Beispiel des dialektischen Umschlagens“<sup>47</sup>. Diese zweite Stelle stammt aus den *Ersten Notizen*, die laut Tiedemann in der ersten Arbeitsphase am *Passagenwerk*, also mehr oder weniger parallel zu *Passagen*, entstanden sind. Darin nimmt Benjamin das Erwachen aus dem Traum nicht nur als beliebige prozessuale Veränderung<sup>48</sup>, sondern als „völlig einzigartige Erfahrung der Dialektik“<sup>49</sup> wahr. Der „Augenblick des Erwachens“, jener Moment, in dem nicht mehr geträumt wird, in dem der Erwachende sich aber noch an den Traum erinnern kann, ist auch der Moment der Erkennbarkeit.<sup>50</sup>

In *Passagen* ist der Übergang vom Traum zum Wachzustand und somit zum Bewusstwerden an den Passagenraum gebunden, der die Traumwelt darstellt, während die ihn umgebende Stadt für die ‚Wachwelt‘ steht. Diese Zuordnung wird über den Textinhalt hinaus von einer Funktionsbestimmung der Passage bestätigt, die in den *Ersten Notizen* zu finden ist: „Jede Epoche hat diese Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite. Für das vorige Jahrhundert sind es die Passagen.“<sup>51</sup> Ein Fragment aus den *Frühen Entwürfen* situiert den Traumbereich zudem eindeutig im Innern der Passage:

---

<sup>46</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 579 [N 3 a, 3].

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 1002 <D°, 7>.

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 1006 <F°, 7>: „Das Erwachen als ein stufenweiser Prozess [...]“ Zum Erwachen nicht als Ende des Schlafzustandes und Anfang von einem davon unabhängigen Wachzustand, sondern als Übergang zu einem Wachsein, das sich des Geträumten bewusst ist, siehe auch S. 180 ff.

<sup>49</sup> *Ebd.*, S. 1006 <F°, 6>.

<sup>50</sup> Vgl. *ebd.*, S. 608 [N 18, 4]: „Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens.“ In einem anderen, bereits zitierten Fragment aus demselben Konvolut, in dem ebenfalls der Moment des Erwachens mit dem Jetzt der Erkennbarkeit gleichgesetzt wird, stellt Benjamin die Frage nach der Synthese seiner ‚Dialektik des Erwachens‘: „Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins?“ (*ebd.*, S. 579 [N 3 a, 3]).

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 1006 <F°, 7>.

Langeweile ist ein warmes Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns, wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen kehren? Und doch heißt Träumeerzählen nichts anderes. Und nicht anders kann man von den Passagen handeln [...]. Das Dasein in diesen Räumen verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen.<sup>52</sup>

Indem er über diesen Vergleich die Passagen nicht nur mit dem Traum, sondern auch mit jenem Tuch verbindet, das innen bunt und außen grau ist, verortet Benjamin den Traum innerhalb und das Erwachen außerhalb der Passage. Demnach ist das Betreten einer Passage ein Eintauchen in eine (unbewusste) Traumwelt, während der Schritt ins Freie Erwachen, Erkennen und Bewusstwerden bedeutet. Wichtig ist dabei die Bewegung: der Übergang zwischen den beiden Bereichen. Der Moment des Erwachens ist, wie die Passage, eine Schwelle. Das Bild des Tuches mit einer Innen- und einer Außenseite, dessen Futter man nach Außen kehren müsste, um den Traum erzählen zu können, erinnert aber auch an die Passage als räumliche Inszenierung eines Transfers. Das Umschlagen des Tuches, das für den Übergang von der Traum- zur Wachseite steht, bedeutet das Verschieben des Traum Inhaltes in eine Traumerzählung, die sprachlich artikuliert werden kann. Doch heißt einen Traum erzählen nicht nur, die geträumten Bilder in Worte übersetzen. Nach Sigmund Freud geschieht die Umwandlung von Traum Inhalt zu Traumerzählung mittels einer Übertragungs- und Verschiebungsarbeit, „als deren Folge die Textverschiedenheit von Traum Inhalt und Traumgedanken erscheint.“<sup>53</sup> Die Traumelemente werden also nicht eins zu eins wiedergegeben, sondern unter einem Veränderungsprozess vom unbewussten Schlafzustand in den bewussten Wachzustand verschoben. Übertragen auf die Passage zeigt sich, dass sich in ihrem Innern – so wie im Traum einige Elemente „überdeterminiert“ werden (dabei einen „verschobenen“ Eindruck machen)<sup>54</sup> und so eine ganz andere Form und Bedeutung annehmen als im wachen Zustand – die Perspektive verschiebt und die Dinge ihr Aussehen verändern: Diese werden ‚überdeterminiert‘, indem sie überdimensionale Konturen annehmen.

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 1054 <e°, 2>.

<sup>53</sup> FREUD Sigmund, *Die Traumdeutung* [1900], Leipzig/Wien: F. Deuticke, 7. Aufl., 1922, S. 210-211.

<sup>54</sup> Siehe dazu das Kapitel VI zur Traumarbeit, Punkt b) „Die Verschiebungsarbeit“ in: *ebd.*, S. 208-212.



Auf diese Traumseite im Innern der Passage bezieht sich die *Feerie* in Benjamins Essay über die Passagen, die zugleich das Feen- und Märchenhafte der Traum- und Kulissenwelt aus Aragons Text anklingen lässt. Das Dialektische an dieser *Passagen-Feerie* sei, so führt Kranz an, dass es dabei zwar in einem veralteten Genre um Veraltetes gehe, dieses allerdings in Bezug auf die Benjaminsche Gegenwart von größter Aktualität sei.<sup>55</sup> Über dieses zeitliche Verhältnis hinaus lässt sich die Dialektik zudem auch auf der inhaltlichen und der mit dem Geschehen eng verbundenen textorganisierenden Ebene anknüpfen. Das Abwägen, Klären und Bewerten des Konfliktes zwischen Wahrnehmung und Wissen, zwischen geheimnisvollem Innen und nüchternem Außen bedeutet: sich nicht mehr verzaubern lassen; nicht glauben; nicht mehr in die Passage hineinmüssen; mit Verstand feststellen und eindeutig erkennen, was sich im schummrigen Licht „undeutlich und vieldeutig“ gezeigt hat. « Le faux-jour qui naît du conflit des lampes aux vitrines et de la clarté blafarde du plafond, permet toutes les erreurs et toutes les interprétations »<sup>56</sup>, heißt es in einem Ausschnitt aus *Anicet ou le panorama. Roman*. Diese Irrtümer gilt es nun im hellen Tageslicht auszuräumen.

Wird die Dialektik mit dem Erwachen und damit mit dem Heraustreten aus dem Traumbereich verbunden, wie es hier bildlich mit dem Verlassen der Passage geschieht, so lässt sich feststellen, dass das, was an der „dialektischen Feerie“ verschwinden sollte, das „unerlaubt Dichterische [der Feerie]“<sup>57</sup> ist. Die Dialektik, auch wenn sie ebenfalls aus dem Titel fällt, verliert hingegen nicht an Wichtigkeit, sondern gewinnt durch die Neuorientierung des Werks weg vom unbewussten Traumbereich hin zur (historischen) Erkenntnis eher noch an Bedeutung. Im Zentrum von Benjamins Geschichtsphilosophie steht nämlich das „dialektische Bild“. Und ein solches Bild stellen auch die Passagen dar, „die sowohl Haus sind wie Straße“.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Vgl.: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 44. Dieser Ansatz einer dialektischen Lesart ist ein Beispiel für eine duale Struktur, wie sie bei Benjamin die Passage als Haus und Straße darstellt: alt und neu, die sehr wohl beide zutreffen, jedoch nicht als These und Antithese zu einer Synthese führen.

<sup>56</sup> ARAGON Louis, *Anicet ou le panorama. Roman* [1921], in: ders., *Œuvres romanesques complètes*, hrsg. von Daniel Bournon, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 1997, S. 28.

<sup>57</sup> Benjamin an Gretel Karplus und Theodor W. Adorno am 16. 8. 1935: Dieser erste Entwurf zu den Passagen ließe „unmittelbar keinerlei Gestaltung zu [...] – es sei denn eine unerlaubt ‚dichterische‘. Daher der, längst preisgegebene, Untertitel im ersten Entwurf ‚Eine dialektische Feerie‘“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 143).

<sup>58</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 55. Zu dieser ‚Dialektik des Raumes‘ oder, laut Benjamin, der „Zweideutigkeit der Passagen“ (*ebd.*, S. 1050 <c°, 3>) siehe S. 245 ff.

In Benjamins Nachlass ist eine Reihe von Manuskriptblättern zu finden, auf denen er Materialien, Motive, Schemata und methodische Reflexionen zum *Passagenwerk* festhielt. Auf einem von ihnen, das Tiedemann auf die Zeit der Fixierung des ersten Exposés, um 1935, datiert, bringt Benjamin erneut die Dialektik der Passage ins Spiel, ohne diese auf die Doppelfunktion von Haus und Straße anzuwenden, wofür die Dialektik der Passage in späteren Fragmenten stehen wird. Vielmehr unterscheidet er zwei dialektische Stufen, die nicht räumlich, sondern zeitlich zu verstehen sind. Diese beiden Stufen sind bereits im Text *Passagen* zu erkennen: „1 dialektische Stufe: die Passage wird aus einem glänzenden Orte zu einem verkommenen.“<sup>59</sup> Die zeitliche Bewegung, die in der Verwandlung von Glänzendem zu Verkommenem anklingt, ist in *Passagen* gleich doppelt vorhanden und wird durch die Notizen in *Passagen II*, die das Material für *Passagen* bilden, noch verdeutlicht. Auf den ersten Blick ist dort der Kontrast zwischen neu und alt sichtbar: Die neue Galerie an den Champs-Élysées steht den alten und verfallenen Passagen des Vieux Paris gegenüber. Die einst neuen Passagen aus dem Opernviertel sind nun „verkommen“ – so wie die jetzt allerneueste Arkade im modischsten Pariser Quartier auch eine Zeit kennen wird, in der sie veraltet sein wird. Alt und neu sind demnach, wie bereits gezeigt, in dem von Benjamin gezeichneten Bild, nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich getrennt. Dass diese Differenzierung den Zeitablauf aber dennoch an ein und derselben Stelle verdeutlicht – und dies ist die zweite Gegenüberstellung von Glanz und Verfall –, zeigt ein Blick in die Notizen. Im 1927 entstandenen Passagentext ist die Passage de l'Opéra, die 1925 abgerissen wurde, historisch korrekt nicht mehr vorhanden; der Text gibt also ein zeitgenössisches Bild wieder. Das erste Fragment von *Passagen II* hingegen setzt über siebenzig Jahre früher ein und beschreibt eine Passage Mitte des 19. Jahrhunderts, die erst kürzlich erbaut wurde und sich auf dem Höhepunkt ihrer Existenz befindet. Wenn der *Illustrierte Pariser Führer*, Benjamin zufolge „ein vollständiges Gemälde der Seine-Stadt und ihrer Umgebungen vom Jahr 1852“, verkündet:

---

<sup>59</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1213 Ms 1126r.

Wir haben bei den inneren Boulevards wiederholt der Passagen gedacht, die dahin ausmünden. Diese Passagen, eine neue Erfindung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge [...] laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt im kleinen ist, in der der Kauflustige alles finden wird, dessen er benötigt<sup>60</sup>,

dann meint diese Aussage eine ganz andere Welt als diejenige, die in *Passagen* zur Darstellung kommt. Und doch handelt es sich um denselben Ort. Hier wird der Glanz jener Passagen beschrieben, die zur Zeit von Benjamins Auseinandersetzung mit ihnen nur noch ein schwach leuchtendes Abbild darstellen, das bald schon gänzlich erloschen sein wird. Der Text *Passagen* überführt diesen Prozess in den Raum, macht Geschichte topographisch erfassbar, indem er verschiedene Stufen, die ein Ort in der Zeit durchläuft, nicht als Schichten, die wie Sedimente eine Epoche mit der nächsten verschütten, sondern in der Fläche darstellt: Hier die neue Passage, wie sie heute aussieht, dort drüben die alte Passage, wie sie einmal war. Die Modellhaftigkeit des Textes, die ich bereits für den Raum der Passage festgestellt habe, gilt auch für die Zeit, die hier im Raum materialisiert wird. Damit ist das Modell nicht nur abstrakt, sondern auch als konkretes (dreidimensionales) Architekturmodell zu verstehen.

Die zweite dialektische Stufe aus Benjamins Aufzeichnungen kann in *Passagen* ebenfalls in zweifacher Weise verstanden werden: „[D]ie Passage wird aus einer unbewußten Erfahrung zu etwas durchdrungenem.“<sup>61</sup> In übertragenem Sinn ist dieses Durchdrungene die Erkenntnis des Erwachens, wie sie weiter oben angeführt wurde. Aber die Passage, der Übergang vom Unbewussten zum Erkannten, Durchdrungenen, ja das Durchdringen selbst, ist in diesem kurzen Text auch noch im wörtlichen Sinn vorhanden. Erzähler und Leser dringen an einem Ende in die Passage ein, um am Schluss ihres Durchgangs am anderen Ende wieder aus ihr auszusteigen<sup>62</sup>; sie gehen durch sie hindurch, erleben die unbewusste Traumwelt in ihrem Innern, um schließlich, vor ihr stehend, von außen ihren Traumcharakter zu erkennen.

<sup>60</sup> *Ebd.*, S. 1044 <a°, 1>.

<sup>61</sup> *Ebd.*, S. 1213 Ms 1126r.

<sup>62</sup> Die Architektur eines Raumes wird bei Benjamin auch an anderen Stellen mehr über ein körperliches Tasten als über den Blick wahrgenommen. In *Strenge Kunstwissenschaft* schreibt er, es komme „bei der Architekturbetrachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an“ (BENJAMIN Walter, *Strenge Kunstwissenschaft*. Zum ersten Bande der „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“ (Erste Fassung) [1932], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. III, 1972, S. 368).

Dieser Traumcharakter und das von Benjamin verurteilte Dichterische in *Passagen*, die wunderbare, märchenhafte Feerie, bilden die auffälligste Verbindung zu Aragons *Le passage de l'Opéra*. Noch deutlichere Parallelen weisen Benjamins *Passagen* jedoch mit der Passagenbeschreibung aus *Anicet ou le panorama. Roman* auf, der sich sein Text nicht nur in der Gattung und dem Stil, sondern bis in die Details der sehr dicht konzipierten Form hinein annähert. Allerdings kommt dabei den gemeinsamen Motiven oft eine andere Bedeutung zu, die bereits Elemente des späteren *Passagenwerks* andeutet. Überraschenderweise sind diese Andeutungen aber keineswegs immer in *Passagen* zu finden: Bisweilen klingen gerade im *Anicet* Ideen an, die Benjamin später ausarbeiten und sich damit auch von seinem eigenen ersten Passagenentwurf entfernen wird. Neben der Abgrenzung zu Aragon, die oft eher in der Weiterentwicklung denn in der Umkehrung eines Themas besteht, lässt sich also in einzelnen Ansätzen aus den späteren Schriften Benjamins auch eine Anlehnung an oder zumindest ein Rückgriff auf Aragon erkennen, der in der Forschung – die sich mehrheitlich auf die von Benjamin angezeigte Distanzierung konzentriert – oft unerwähnt bleibt.

#### **4.3. „Mir ist's als wär's im Traum“. Die Passage des Cosmoramas in Louis Aragons *Anicet ou le panorama. Roman***

Der Protagonist aus Aragons erstem Roman, Anicet, führt den Passagenraum in einer rückblickenden Erzählung seiner Abenteuer als Theaterkulisse ein, die die beiden Schauplätze der Tragödie, « le vestibule à colonnes », und der Komödie, « la place publique », und dadurch auch die beiden Gattungen miteinander verbindet. Der Effekt eines im Rückblick erzählten Schauspiels wird noch verstärkt durch Anicets Verwendung der dritten Person Singular für sich selbst, die er erst nach der Beschreibung des Schauplatzes und beim Einsetzen der eigentlichen Handlung gegen ein Ich ersetzt. So erscheint das Geschehen in der hier beschriebenen Passage von Anfang an explizit als inszeniert: Die Passage wird zur Bühne.

Das bewusste Zur-Schau-Stellen eines bestimmten Raumes ist auch bei Benjamin zu finden, der die Passage implizit mit dem Theater verbindet<sup>63</sup> und von „Verkleidung“ und „Maskenfest des Raumes“ spricht.<sup>64</sup> Deutlicher noch als in *Passagen* erscheint der Inszenierungscharakter in jüngeren Fragmenten, die auch mit den dazu benötigten ‚Requisiten‘ spielen: der Perspektive und den neuen Materialien der modernen Architektur. Die Verwandlung wird als Verkleidung enthüllt, und die magische Atmosphäre eines Traum- und Wunderlandes muss der Ernüchterung eines billigen Tricks weichen, wie ihn Aragons Anicet durch seine Einführung bereits anklingen lässt.

Das „Theaterstück“, von dem Anicet erzählt,

se déroule à Paris de nos jours, dans un des passages vivants qui mènent des plaisirs aux affaires, des boulevards aux quartiers commerciaux. C'est la route que prend quotidiennement Anicet, fils de famille, pour se rendre de la maison paternelle aux domaines plaisants de la galanterie, et celui que Monsieur son père, agent de change, suit également quand il va de son bureau à la Bourse – la tête bourrée de chiffres et sans prendre garde aux tentations du chemin. Mille appâts pour la curiosité d'un garçon de vingt ans arrêtent aux devantures les regards d'Anicet junior. Il y a l'étalage d'un marchand de papiers peints, celui d'un épicier qui vend des produits exotiques, mandarines du Cambodge, noix de galles, jujubes, au milieu desquels trône un œuf de verre rempli de graines de cacao ; l'étalage d'un tailleur auquel moulés sur des fonds blancs obliques des pantalons rayés et des vestons cintrés frappent de stupeur les

---

<sup>63</sup> Im Fragment [Q 2 a, 7] des *Passagenwerks* bezeichnet Benjamin die Passage als „fensterloses Haus“ mit „Logen, aus denen man in sie hineinsehen, nicht aber aus ihr heraussehen kann“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 661) und in <F°, 24> heißt es: „So ein fensterloses Haus ist das Theater. Daher die ewige Lust an ihm; daher die Lust auch an den fensterlosen Rotunden, den Panoramen. Im Theater, nach Beginn der Vorstellung bleiben die Türen geschlossen. Passanten in den Passagen sind gewissermaßen Bewohner eines Panoramas“ (*ebd.*, S. 1008). Vergleicht Benjamin die Passagen mit dem Theater, weil diese „Häuser oder Gänge [seien], welche keine Außenseite haben“ (*ebd.*, S. 513 [L 1 a, 1]), darum „reine Innenwelten [darstellen], ohne Blickmöglichkeiten nach außen“ (FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 38), so erinnert er auch an eine andere – die „ursprünglich[e]“ – Verbindung von Passage und Theater: „In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurden auch die Theater mit Vorliebe in die Passagen verlegt. In der Passage des Panoramas findet man das Théâtre des Variétés, neben dem Kindertheater des M Comte, ein anderes das Gymnase des Enfants in der Passage de l'Opéra, wo es dann gegen 1896 das berichtende <?> naturalist<isch>e Theater von Chirac gegeben hat: das Théâtre de vérité, in dem ein nacktes Liebespaar Einakter gab. Noch heute findet man in der Passage Choiseul die Bouffes Parisiennes und wenn die übrigen Szenen ihren Platz haben räumen müssen, eröffnen die kleinen blanken Kabinette der Billetagenturen <etwas> wie einen Geheimgang in alle Theater. Aber das kann keine Darstellung davon geben, wie strikt ursprünglich die Verbindung von Passage und von Theater gewesen ist. Unter... war es Sitte, Luxusmagazin<e> nach den erfolgreichsten Vaudevilles der Saison zu benennen. Und da solche Galanteriewarenhandlungen zum großen Teil in den Passagen als der vornehmste Teil, so war diese Galerie streckenweise wie Attrappe eines Theaters [...]“ (*ebd.*, S. 997 <C°, 3>).

<sup>64</sup> Siehe: *ebd.*, S. 286 [I 2, 6] und S. 527 [M 1 a, 4] sowie S. 997 <C°, 3>.

âmes sensibles à ce prodige qu'un vêtement suffise à soi-même ; l'étalage d'un second tailleur constitué de pièces de draps de trois ou quatre gris, du fer à la perle, de chinés beige, rouge et vert, à carreaux petits et grands, obliques ou droits et pointillés de tous acabits ; l'étalage d'un orthopédiste, mains coupées, corsets barbares, chaussures chinoises avec les affreux plâtres des diverses sortes de pieds contrefaits, béquilles évocatrices des sorcières, et bandages hideux, qui déshonorent des Vénus de Milo de plomb doré ; l'étalage d'une fabrique de machines à coudre, bêtes féroces au milieu desquelles se hasardent des ouvrières dompteuses (si seulement j'avais la chance d'en voir dévorer une) ; l'étalage d'un coiffeur-parfumeur avec ses cires blousées de soie rose, ses fers à friser, ses flacons d'essences aux noms entièrement créés, le buste du Monsieur décoré dont les cheveux, la barbe sont blanc du côté droit et noirs du côté gauche. Enfin il y a là l'entrée de l'Hôtel Meublé, entre des plantes vertes, où vient aboutir directement l'escalier au tapis gris à marges rouges, aux tringles de cuivre ; sous le titre bleu et blanc qu'une lampe à gaz éclaire, ce seuil s'ouvre avec une discrétion professionnelle sans que le visage d'aucun portier retienne le passant de le franchir. Sous le toit de verre qui garde ce lieu des intempéries, le promeneur sentimental se trouve assez retranché du monde pour se laisser aller à ses fantaisies, assez voisin de lui pour emprunter à son activité industrielle les éléments d'un enthousiasme singulier.<sup>65</sup>

Die Passage als Raum der vielfachen Verführung – sowohl der erotischen wie auch derjenigen der Warenvelfalt – und zugleich als Ort der (Geld-)Geschäfte ist eine typische Darstellung einer ‚Stadt im Kleinen‘, wie sie auch in *Le passage de l'Opéra* vorkommt. Die Parallelen zwischen den beiden Aragonschen Passagendarstellungen gehen aber noch weiter und ziehen sich hin bis zu den einzelnen Läden und deren Schaufenster, wie sie später, nach Aragons Vorbild, auch in Benjamins *Passagen* zu sehen sind. Die Auslagen der Schneidergeschäfte und des « orthopédiste », der sein skurriles Pendant im « orthopédiste-bandagiste » der Passage de l'Opéra findet<sup>66</sup>; die raubtierartigen Nähmaschinen, die ihre Wildheit in *Le passage de l'Opéra* den Geräten des Friseurs vererben, an denen hier noch nichts Außergewöhnliches wahrzunehmen ist<sup>67</sup>; die Diskretion des Hotels, eines « meublé », das Zimmer auch für längere Zeit zu vermieten scheint; schließlich die Welt unter dem Glasdach, in der sich der

<sup>65</sup> ARAGON, *Anicet ou le panorama. Roman*, S. 27-28.

<sup>66</sup> Siehe: ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 217-218.

<sup>67</sup> Siehe: *ebd.*, S. 172.

„empfindsame Spaziergänger“, der Flaneur, ungestört seinen Phantasien überlassen kann – dies alles nimmt das Traumbild von Aragons *Passage de l'Opéra (onirique)* vorweg. Deren Phantasiewelt wird aus den dicht gesäten Elementen entstehen, die in *Anicet ou le panorama. Roman* nur gut eine Seite einnehmen. Dort wird hinter die Fassaden geschaut und die « fantaisies », denen sich der Flaneur – der in der *Passage de l'Opéra* zum Erzähler und Fremdenführer wird – hier hingibt, werden entfaltet. Anicets Abenteuer aber fängt nach dieser Beschreibung des Schauplatzes erst an: « Passage des Cosmoramas » tauft er das « décor où se complaît [sa] sensibilité » und gibt der Passage damit einen Namen, in dem sich ihr Bild spiegelt. Als Variante des Panoramas war das Cosmorama des 19. Jahrhunderts eine Zusammenstellung von Bildern, die ein Ganzes zeigten, in das der Betrachter eintauchen konnte.<sup>68</sup> Durch eine künstliche Beleuchtung und durch optische Täuschung erweckte dieses Rundpanorama den Anschein, als würde man sich mitten in der gezeigten Landschaft befinden.<sup>69</sup> Der Begriff der Täuschung jedoch greift in *Anicet ou le panorama. Roman*, in dessen Titel die Passage des Cosmoramas anklingt<sup>70</sup>, noch weiter. Anicet erzählt:

---

<sup>68</sup> Zum Panorama und seiner Geschichte siehe: BAPST Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris: Imprimerie Nationale, 1891.

<sup>69</sup> Geist spricht von einem in einer Passage angesiedelten Cosmorama, „in dem man mit Hilfe von Vergrößerungsspiegeln Landschaften im Relief sehen konnte“ (GEIST, *Passagen*, S. 274). Germain Bapst, im oben genannten Essay (S. 8), beschreibt das Panorama als « une peinture circulaire exposée de façon que l'œil du spectateur, placé au centre et embrassant tout son horizon, ne rencontre que le tableau qui l'enveloppe ».

<sup>70</sup> Wenn man das Cosmorama nicht im heutigem Sinne eines Planetariums – das den Kosmos zeigt – versteht, sondern den alten Begriff einer Variante zum Panorama hört, ist die Verbindung zwischen dem Titel und dem Passagenraum nicht zu übersehen. Durch diese Interpretation erinnert die Passage des Cosmoramas, die es in Wirklichkeit nie gegeben hat, zudem an eine andere, eine reale Passage mit einem ähnlichen Namen: Le passage des Panoramas. Trotz der auffälligen Parallele, diene diese Passage aber offenbar nicht als Vorbild für Anicets Passage des Cosmoramas. Aragon schreibt in *Clé d'« Anicet »*: « Il faut situer dans le passage Jouffroy l'aventure d'Anicet, bien que la description des boutiques de ce passage soit purement fantaisiste » (ARAGON, *Clé d'« Anicet »*, S. 168). Welche Passage als Vorbild für Anicets Passage diene – wenn es überhaupt eine gab –, spielt keine Rolle. Von Bedeutung ist hingegen, dass deren Beschreibung im Gegensatz zu jener der *Passage de l'Opéra* ganz und gar der Phantasie entspringt. Denn die erfundene Passage weist erstaunliche Ähnlichkeiten auf mit dem später von Aragon gezeichneten Bild der realen Passage de l'Opéra wie auch mit Benjamins und Hessels traumhafter Passage, die ein Konglomerat verschiedener realer wie literarisch inszenierter Passagen darstellt. Möglicherweise lässt sich daran eine Wechselwirkung zwischen Literatur und Architektur ablesen oder doch zumindest feststellen, dass Literatur die Wahrnehmung eines Raumes beeinflussen kann. Während nämlich die reale Passage über ein Potential zu einem phantastischen Raum zu verfügen scheint, wenn man nur genau genug hinsieht, zeigt die Ähnlichkeit zwischen Phantasie und Wirklichkeit auch, wie ein realer Raum literarisiert werden und sich dessen Wahrnehmung dadurch verändern kann.

J'ai parmi mes vieux jouets une boîte de prestidigitation où, sur des étagères garnies de miroirs de métal, sont rangés les gobelets, les muscades, la baguette jaune et noire, les mouchoirs de couleur, les pièces à cinq francs à l'effigie de Napoléon III multipliables à volonté, tout l'attirail d'un transfigurateur d'un monde. Ce lieu en est l'image, et tout s'offre à ma guise pour y transporter la vie. Aux devantures les inscriptions ne demandent qu'à changer de sens, et si je lis : *ici on parle anglais*, l'humble boutique devient pour moi un endroit mystérieux où l'on s'assemble pour se croire en Grande-Bretagne : merveilleux subterfuge dont je demeure saisi. Les majuscules sur les glaces des magasins se muent en troublants hiéroglyphes. Les noms propres des fabricants prennent des significations menaçantes. Le faux-jour qui naît du conflit des lampes aux vitrines et de la clarté blafarde du plafond, permet toutes les erreurs et toutes les interprétations. Quel étrange aspect revêtent chez l'orthopédiste ces appareils trop bien faits, sinistres imitations de la nature même, démons qui attendent un amputé pour le posséder en s'interposant entre sa volonté et la vie. Ecris, main de bois, dit le manchot, mais elle continue à se déplacer suivant son grand axe, avec une précision mécanique, sans tenir compte des observations. Tout à coup le malheureux infirme s'aperçoit que ce qui bouge au bout de son bras mutilé, c'est un horrible scorpion qui tourne lentement sur soi-même. [...] <sup>71</sup>

Das Bild des Zauberkastens, das Anicet in der Passage sieht, spielt in erster Linie auf Täuschung und Illusion an, auf die scheinbaren Verwandlungen sowie das Verschwindenlassen und Vervielfachen von Gegenständen, das die Lichtverhältnisse und die vielen Spiegel und reflektierenden Glasscheiben in der Passage evozieren. Doch nicht nur die mit einem solchen Kasten auszuführenden Tricks erinnern an die magische Ausstrahlung des großen Glaskastens und dessen verzauberte Welt. Der Zauberkasten erinnert auch in seiner Gestalt an das Aussehen einer Passage: Die Regale des wohl wie ein Werkzeugkasten aufklappbaren Behälters sind mit Spiegeln geschmückt, auf ihnen ist das ganze Zubehör in Reih und Glied aufgebaut und wie in einem Schaufenster ausgestellt. Eine dritte Parallele mit dieser wunderbaren Kiste lässt sich vielleicht in der Verwirrung erkennen, die der Zauberer – Anicet nennt ihn „Weltenverklärer“ – bei seinen Zuschauern hervorruft. Schnelle Bewegungen und das eine oder andere Ablenkungsmanöver verwirren die Sinne und lassen so simple Tricks wie echte Zauber aussehen.

---

<sup>71</sup> ARAGON, *Anicet ou le panorama. Roman*, S. 28-29.



In der Passage beruht die Verwirrung der Sinne auf dem schlechten Licht, in dem der Raum nur undeutlich zu erkennen ist, sowie auf Spiegeln und Fensterscheiben, die die Perspektive verändern und Dinge vervielfachen, Gegenstände aus einem falschen Winkel zeigen oder an einer Stelle sichtbar werden lassen, an der sich gar nichts befindet. So stehen auf den spiegelnden Fensterscheiben der Passage „verwirrende Hieroglyphen“: durch den Spiegeleffekt doppelte, verzerrte Buchstaben, eine nicht entzifferbare Geheimsprache; und im Zwielficht nehmen nicht nur seltsame, sondern auch im Grunde bekannte Zeichen eine fremde und unverständliche Bedeutung an, sodass Eigennamen von Herstellern oder Besitzern, weil sie nicht als solche erkannt werden, bedrohlich wirken.

In Benjamins *Passagen* wird die Angst vor den unverständlichen Inschriften einer fremden Welt noch durch die Unsicherheit gegenüber dem eigenen Urteilsvermögen gesteigert. Können in der Passage des Cosmoramas die Zeichen schon gar nicht entziffert werden, so sind die Schilder bei Benjamin, wenn auch nicht zu deuten, dennoch lesbar. Die Unübersetzbarkeit liegt nicht in der fremden Sprache, sondern in der Unfähigkeit, den Sinn eines Wortes zu verstehen. Die Bedrohung wird von der Außenwelt in die Innenwelt des Menschen verlegt, von dessen Bewusstsein die Wahrnehmung abhängt. Bei Aragon hingegen verändern (nur) Licht und Spiegel den Raum, sodass das Auge Dinge sieht, die es nicht in den Außenraum projiziert, sondern in dessen Schatten und Reflexionen wahrnimmt.

Durch diese optischen Täuschungen werden die wahren Gestalten der Dinge nicht erkannt und darum falsch interpretiert – oder sie scheinen sich wider besseren Wissens zu verändern. So wie die Hand-Prothese sich in Anicets Phantasie in einen Skorpion verwandelt, nimmt der ganze Passagenraum in seinen Augen andere und äußerst seltsame Formen an. Obwohl Anicet weiß, dass er sich die unheimlichen Dinge nur einbildet, wird er von der Angst gepackt:

J'ai beau me dire que l'illusion me tient, que ces ramages n'existent qu'à la devanture du marchand de papiers peints, que le crissement des ongles des chacals sur les feuilles mortes, le hurlement des loups blancs, le sifflement des boas constrictors se réduisent au bruit des machines à coudre, que l'homme mangé par le tigre qui n'en a laissé que le buste est une réclame de teinture pour les cheveux, j'ai beau me dire que je ne cours aucun danger, l'épouvante me gagne à force d'imaginations. Comment sortir de la

forêt ? Je ne sais pas les mots magiques que feraient évanouir le charme. Avec angoisse je regarde autour de moi sans rien apprendre. Tout à coup une inscription me saute aux yeux. Je la lis tout haut : VÊTEMENTS TOUT FAITS ET SUR MESURE. Le sort est rompu, merci, mon Dieu, je suis sauvé.<sup>72</sup>

Von Schakalen, Wölfen und Schlangen bevölkert, verwandelt sich die Passage in einen (Angst-)Traum- und Phantasieraum, der sich im Kopf des Betrachters öffnet, dessen Verstand die eingebildeten Geräusche – das Heulen, Knurren und Zischen der Bestien – nicht der Nähmaschine zuordnen und den Mann, der vor seinen Augen von einem Tiger verschlungen wird, nicht als Werbeplakat sehen will. Auch wenn das Wissen um Traum und Phantasie vorhanden ist, es also nicht an rationalem Begreifen fehlt, das auch in Sprache umgesetzt werden kann – « j'ai beau me dire que je ne cours aucun danger » –, schützt dieses Wissen nicht: « [L]'épouvante me gagne à force d'imaginations ». Um aus dem irrationalen, angstgeladenen Empfinden – verkörpert durch den Wald, der ebenso Symbol für das Unbewusste wie ein Ort des Bösen und der Magie ist – hinauszukommen, muss Anicet auf einen Zauberspruch zurückgreifen. Doch wie zuvor die Buchstaben auf den Schaufensterscheiben und Ladenschildern zu einer nicht entzifferbaren Geheimsprache geworden sind, so fehlen Anicet nun die richtigen Worte, um den Bann zu brechen: « Je ne sais pas les mots magiques que feraient évanouir le charme. » Erst als es ihm gelingt, ein greifbares Element einer physischen Welt zu erkennen, ein ganz normales Ladenschild, dessen Inschrift er mit lauter Stimme liest (typographisch durch die Schreibung in Großbuchstaben hervorgehoben), und dabei artikuliert, was er sieht, findet der Zauber ein Ende. Anicet ist zurück in der realen Passage. Das Lösen des Zaubers funktioniert also wie das Lösen des Rätsels bei Benjamin, wo erst das Artikulieren, was einem auf der Zunge liegt, zeigt, wie etwas zu verstehen ist.

---

<sup>72</sup> *Ebd.*, S. 29.

Im Gegensatz zur Erzähler-Figur aus Benjamins *Passagen* muss Anicet jedoch die Passage nicht verlassen, um in Ort und Zeit zurückzufinden:

Je n'ai pas cessé me trouver dans le Passage où se complaît ma sensibilité. Seulement il fait nuit dans le monde et les magasins ont gagné la bataille de l'électricité contre le jour. Parce que je reviens d'un long voyage, je contemple le paysage avec des yeux d'étranger, sans bien comprendre sa signification ni me faire une idée nette du point de l'espace et du moment des siècles où je vis. Sans doute, à ma droite, à ma gauche, les mannequins des deux tailleurs, les corps qui animent ces habits visibles, n'en ont pas non plus notion. Leurs têtes, leurs jambes, leurs mains sont vraisemblablement restées dans une autre époque. Je m'y transporte, et par un curieux renversement des valeurs je n'aperçois plus autour de moi que des mains, des jambes, des têtes, des chapeaux, des gants, des pantalons démodés. Mais quel style adoptent donc ces êtres fragmentaires ? Aux gibus, aux escarpins, je reconnais le Second Empire.<sup>73</sup>

Anicets Unsicherheit über den Ort und die Zeit, « [le] point de l'espace et [le] moment des siècles », in denen er lebt, bindet die Passage, wie bereits bei Benjamin gesehen, in eine Raum-Zeit-Konstellation ohne klare Anhaltspunkte ein, die eine eindeutige räumliche wie zeitliche Verortung unmöglich macht. Doch während in *Passagen* die Einordnung des Passagenraumes in der Zeit (die in der synchronisierten Vergangenheit verschwindet) und im Raum (der auf dem Stadtplan nicht festzulegen ist) schwierig ist, liegt das Problem für Anicet weder in der zeitlichen noch in der räumlichen Verortung der Passage. Zeitlich gehört diese in das Second Empire, das im Text zweimal angesprochen wird: einmal wörtlich am Ende des obenstehenden Zitats und einmal als *pars pro toto* in den « pièces de cinq francs à l'effigie de Napoléon III ». Zwar kommt eine örtliche Situierung der Passage des Cosmoramas auf dem Stadtplan auch nicht vor, eine Unklarheit darüber ist allerdings im Text nicht zu erkennen. Die Unsicherheit, die Anicet erlebt, betrifft nicht den Passagenraum, sondern sein eigenes Dasein: Nach seiner geistigen Abwesenheit kann er sich selbst vorübergehend nicht in Raum und Zeit situieren. Anicet verliert den Bezug zum ihm umgebenden Raum, kann schließlich aber die Passage im Second Empire verorten und findet dank dieser Zuordnung des Raumes zurück in Ort und Zeit, in denen er lebt. Die Diskrepanz zwischen seiner Zeit und « une autre époque », die er anhand der ausgestellten Hut- und Schuhmodelle als Zweites Kaiserreich identifiziert, scheint er mit dem Wissen

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 29-30.

darüber auszugleichen, dass er sich noch immer in der Passage befindet (« je n'ai pas cessé me trouver dans le Passage »), in der eine im Außenraum der Stadt bereits vergangene Zeit noch aktuell ist.

Das Auftauchen aus der Vorstellung gleicht der Rückkehr von einer langen Reise, nach der man Altbekanntes mit neuen Augen sieht. Anicet sieht seine Passage aber nicht nur unverändert mit den Augen eines Fremden. Sie erscheint ihm auch tatsächlich in einem ungewohnten Licht. Wie in der Sirenen-Szene der *Passage de l'Opéra*<sup>74</sup> spielt die Beleuchtung auch hier eine wichtige Rolle für die Wahrnehmung des Raumes. Draußen ist es dunkel geworden, in der Welt außerhalb des Passagenraumes ist es Nacht; drinnen aber ist das elektrische Licht siegreich aus dem Kampf mit dem bleichen Tageslicht hervorgegangen: « Les magasins ont gagné la bataille de l'électricité contre le jour ». Der Unterschied in den Lichtverhältnissen ist nun deutlich zu sehen und der Grad an Helligkeit hat drinnen wohl in gleichem Maße zugenommen, wie er draußen abgenommen hat, sodass die tagsüber nur schwach erleuchtete Passage nun in vollem Licht erstrahlt und heller ist als der dunkelgewordene Außenraum. Doch das strahlende Licht zeigt nur umso deutlicher das Alte und Verfallene, das sich im Dämmerlicht der unbeleuchteten Passage versteckt. Je heller es in der Passage wird, desto mehr verliert sie von ihrem geheimnisvollen Glanz. Die Hände, Beine und Köpfe der Schaufensterpuppen, die sich eben noch in gefährliche Ungeheuer verwandelt hatten und die Hüte, Handschuhe und Hosen, deren Farben und Muster noch vor kurzem bewundert wurden, staunend darüber « qu'un vêtement suffise à soi-même », sind, bei Licht betrachtet und so der (alp-)traumhaften Vision entkommen, nur noch « démodés », « restés dans une autre époque ».

So wird der Bann der Passage des Cosmoramas durch das Licht gebrochen, das Anicet in doppeltem Sinne erleuchtet: Es vertreibt die Dunkelheit und gibt Anicet seine kognitiven Fähigkeiten zurück. Auch bei Benjamin ist es das (Tages-)Licht, das den Erzähler in jenem Augenblick, in dem er aus der düsteren Passage hinaus ins Freie tritt, den Raum erkennen lässt. Doch während Anicets wahnhaftige Vorstellungen explizit den schlechten Lichtverhältnissen zugeschrieben werden, die die Dinge nicht als das zu erkennen geben, was sie sind, nimmt Benjamin die Passage tatsächlich als

---

<sup>74</sup> Siehe dazu S. 32 ff.

Traumland wahr, aus dem der Besucher mit dem Schritt unter dem Glasdach hervor erwacht. Der Gang durch die Galerien wird zu einem traumwandlerischen Spaziergang, zu einer Reise ins Unbewusste, während bei Aragon vielmehr eine Hypersensibilität zum Zug kommt. Anicet und mehr noch der Erzähler aus *Le passage de l'Opéra* versinken nicht einfach in einer Traumwelt, in der Unmögliches möglich wird, sondern sehen das Potential des realen Passagenraumes. Was sich ihrem Blick öffnet, ist eine Art Parallelwelt, die sich einem auch im wachen Zustand zeigt, wenn man nur die Phantasie dazu hat. So nehmen Schatten und Lichtreflexe Gestalt an und werden Teil jenes Raumes, der tatsächlich und bewusst gesehen wird. Was sich bei Aragon auf der Ebene einer Vision, ausgelöst durch eine optische Sinnestäuschung, abspielt, situiert sich bei Benjamin im Schlaf. Deutlich sehen und mit dem Verstand begreifen ist bei Benjamin nur im Wachzustand außerhalb der Passage, „im Freien“, möglich. In der Passage dominiert das Unbewusste, dessen Erfahrungen erst beim Erwachen aus dem Traum zur Erkenntnis werden. Da die Erfahrung in der Passage des Cosmoramas von einer Hypersensibilität regiert wird, handelt es sich bei Aragon weniger um die Unterscheidung zwischen (unbewusstem) Traum und (bewusstem) Wachen, als es vielmehr darum geht, die Geheimnisse eines Raumes zu lüften, der sich durch Täuschung verändert, dabei aber in der Realität verankert bleibt. Entscheidend für diese Differenzierung zwischen dem visionären Erleben bei Aragon und den Erfahrungen aus einer Schlaf- und Traumwelt bei Benjamin, die später in einem – zumindest begrifflich – an die Psychoanalyse angelehnten Vorgehen<sup>75</sup> aus einem Wachzustand heraus erzählt und gedeutet werden, ist die Positionierung der Figuren im Moment der Erkenntnis. Der Erzähler in *Passagen* muss die Passage verlassen, also aus dem Traum erwachen, indem er sich auch räumlich von ihm entfernt. Nur durch diese Entfernung, die den Sichtkontakt beendet und sich einzig auf den Verstand verlässt, kann der Traum als solcher erkannt werden. Anicet braucht nicht aus dem Raum hinauszutreten. Es genügt das Festhalten einer Realität. Sobald es ihm gelingt, das rettende

---

<sup>75</sup> Obwohl Benjamins ‚Traumdeutung‘ Anleihen an eine psychoanalytische Begrifflichkeit aufweist, ist sie keine Freudianische. Benjamin benützt eine Bildlichkeit aus dem Bereich der Psychoanalyse, um sein Geschichtsbild zur Darstellung zu bringen: „Geschichtsdarstellung [muss mit] dem Erwachen beginnen“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 580 [N 4, 3]) und die „Verwertung der Traumelemente beim Aufwachen ist der Kanon der Dialektik“, die für den Historiker verbindlich sei (*ebenda* [N 4, 4]). Wird der Historiker dabei zum ‚Traumdeuter‘ (vgl.: *ebenda* [N 4, 1]), so ist er „der Seele weniger als den Dingen auf der Spur“ (*ebd.*, S. 281 [I 1, 3]) – was auch für die Surrealisten und deren „Traumarbeit“ gilt (siehe: BENJAMIN Walter, Traumkitsch [1927], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, Teil 2, 1977, S. 621-622).

Ladenschild so zu sehen, wie es in Wirklichkeit ist, und dadurch alle Täuschung und Verwirrung abzuschütteln, erkennt er den Raum, auch ohne zeitlichen oder räumlichen Abstand zu seiner Erfahrung. Durch den Anblick der Gegenstände, die im hellen Licht keinem Ungeheuer mehr gleichen, stellt Anicet fest, dass sich der Raum nur scheinbar verwandelt hat. Sein Alptraum war nur eine Illusion. Ihm war „als wär’s im Traum“<sup>76</sup>, doch entpuppt sich dieser am Ende als Theaterkulisse.

Die über die beiden von Anicet eingeführten klassischen Schauplätze der Komödie und der Tragödie gleich doppelte Zuschreibung zur Gattung des Theaters deutet, wie erwähnt, auf die Inszenierung des geschilderten Geschehens in der Passage des Cosmoramas hin. Da weder die Handlung noch das Bühnenbild der Passage gattungsspezifische Merkmale einer Tragödie oder einer Komödie aufweisen, scheint der Zweck dieser Erwähnung in der symbolischen Bedeutung dieser Schauplätze zu liegen. Mit dem « vestibule à colonnes » und der « place publique » vereint dieses Bühnenbild, wie es die auf beiden Seiten offene Glas- und Eisenkonstruktion der Passage tut, einen privaten Innen- oder zumindest einen überdachten Raum mit einem öffentlichen und offenen Platz. Das „Mischgebilde[...] von Haus und Straße“<sup>77</sup> wird hier noch zusätzlich zu einem Raum, in dem sich mit den adeligen Figuren der Tragödie und den bürgerlichen Personen der Komödie unterschiedliche Gesellschaftsschichten vermischen.

Diese Verbindung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten in einem gemeinsamen Raum greift den späteren Untersuchungen Benjamins vor, der die Passage zu einem kollektiven Raum erklären wird, in dem verschiedene architektonische und soziale Konzepte ineinander verschmelzen. Diesen Aspekt der Vermischung wird Benjamin also weiterentwickeln, während er mit Veränderungen innerhalb des Raumes, die nicht mehr im Traum hervorgerufen werden, sondern durch Verkleidung, Transparenz und Reflexion entstehen, einen Bogen zurückschlägt zu Aragons *Anicet ou le panorama. Roman*.

---

<sup>76</sup> „Ich bin an den Passagen, ‚mir ist’s als wär’s im Traum‘, ‚als wär’s ein Stück von mir‘“, schreibt Benjamin am 21. 3. 1929, Goethe und Ludwig Uhland zitierend, an Siegfried Kracauer (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 457).

<sup>77</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041.



## 5. „ABGRENZUNG DER TENDENZ DIESER ARBEIT GEGEN ARAGON“? ZUR POSITIONIERUNG DES *PASSAGENWERKS* GEGENÜBER *LE PASSAGE DE L'OPÉRA*

Während Benjamin mit seinem ersten Entwurf über die Pariser Passagen, wie gezeigt, direkt an *Le passage de l'Opéra* anknüpft, kündigt er im späteren *Passagenwerk* ausdrücklich eine „Abgrenzung der Tendenz [seiner] Arbeit gegen Aragon“ an.<sup>1</sup> Im Versuch dieser Abgrenzung löst Benjamin das *Passagenwerk* nicht nur von der surrealistischen Traumwelt, die seinen frühen Text *Passagen* noch bestimmt, sondern richtet sein Interesse bewusst auf Dinge, die sich den bei Aragon zentralen Begriffen ‚Traum‘ und ‚Mythologie‘ entgegenzusetzen scheinen. In der neuen, (material-) historischen Ausrichtung, die Benjamin dem späteren *Passagenwerk* gibt, werden konkrete Elemente wichtig, die in doppelter Weise greifbar sind: mit dem Verstand wie auch in Form von materiellen Gegenständen. In den Mittelpunkt der Arbeit rückt die käufliche Ware und mit ihr der Ort, an dem sie feilgeboten wird. Die Passage wird nicht mehr als Traumland wahrgenommen, sondern als Warenhaus. Mit der Distanzierung von Aragons surrealistischer Welt verändert sich die Perspektive auf die Passage, die fortan unter historischen, ökonomischen und sozialen Aspekten betrachtet und dementsprechend inszeniert wird. An der sich dabei verändernden metaphorischen Darstellung der Passage kann darum gezeigt werden, wie Benjamin sein Vorhaben der Abgrenzung und Neuorientierung umsetzt.

„Aller Boden mußte einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19ten Jahrhunderts hier geleistet werden.“<sup>2</sup> So sieht Benjamins Programm für seine neuausgerichtete Arbeit aus. Dass bei der ‚Rodung‘ dieses Bodens, einer Bewegung in der Horizontalen, allerdings die *Urgeschichte* des 19. Jahrhunderts – ein Begriff aus dem Fachgebiet der Archäologie – zum Vorschein kommen soll, stellt dem sich in die Weite öffnenden Blick nicht nur die vertikale Ausrichtung verschiedener Zeit- wie Erdschichten gegenüber. Die ausgegrabene Urgeschichte verbindet darüber hinaus auch das von Mythologie und Traum losgewünschte Unternehmen, nach Benjamins eigener Theorie, gerade wieder mit dem Traum: Dieser sei nämlich „die Erde, in der die Funde gemacht werden, die von der Urgeschichte des 19ten Jahrhunderts Zeugnis ablegen“.<sup>3</sup> In der

---

<sup>1</sup> Siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 571-572 [N 1, 9].

<sup>2</sup> *Ebd.*, S. 571 [N 1, 4].

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 140 [C 2 a, 11].



Verbindung von archäologischen Grabungen mit dem Traum als unter der Oberfläche liegendes Unbewusstes gewinnt die in die Tiefe weisende Perspektive an Gewicht: Es muss also nicht nur die Oberfläche gerodet, sondern es müssen auch die verschiedenen Schichten – Erde, aber ebenso auch Zeiten und Bilder – durchbrochen werden, damit die „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ freigelegt werden kann. Dem Forscher, in diesem Fall dem Historiker, obliegt es dabei, so erklärt Benjamin in *Ausgraben und Erinnern*, „nicht nur die Schichten an[zu]geben [...], aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren“.<sup>4</sup>

Die im *Passagenwerk* wiederkehrende „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ –

die hätte kein Interesse, wenn man es so versteht, daß im Bestand des neunzehnten Jahrhunderts urgeschichtliche Formen sollten wiedergefunden werden. Nur wo das neunzehnte Jahrhundert als originäre Form der Urgeschichte würde dargestellt werden, in einer Form also, in welcher sich die ganze Urgeschichte in solchen Bildern neu gruppiert, die im vergangenen Jahrhundert zuständig sind, hat der Begriff von einer Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts seinen Sinn.<sup>5</sup>

Mit dieser „Urgeschichte“ des 19. Jahrhunderts sind demnach nicht die historische Urgeschichte oder urgeschichtliche Bilder gemeint, die im 19. Jahrhundert wieder zum Vorschein kämen: Das 19. Jahrhundert ist vielmehr selbst eine „Urgeschichte“, und zwar in Bezug auf die Gegenwart des 20. Jahrhunderts, von der aus Benjamin auf die (Vor-)Geschichte der Moderne blickt.<sup>6</sup> Stierle erklärt, der Augenblick, in dem Benjamin auf das 19. Jahrhundert zurückblicke, sei eine Schwelle, von der aus die abgeschiedene Moderne erkennbar werde, und der Begriff einer „Urgeschichte“ markiere

---

<sup>4</sup> BENJAMIN Walter, Denkbilder [um 1930], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 1, 1972, S. 400-401. Fürnkäs sieht in dieser Art der Auffindung eines (Untersuchungs-)Gegenstandes eine Parallele zu den Surrealisten, womit er Benjamins Konzept einer „Urgeschichte“ methodisch in deren Nähe rückt: „Dem Archäologen stößt der eigene Forschungsgegenstand erst durch methodisches ‚Ausgraben‘ aus abgelagerten Schichten als Fund zu. Er ist Gegenstand einer mehr oder weniger zufälligen ‚trouvaille‘, die sich einer ähnlichen Provokation des ‚hasard objectif‘ verdankt, wie sie die Surrealisten für ihre Streifzüge durch Paris in Anspruch nahmen“ (FÜRNKÄS, *Surrealismus als Erkenntnis*, S. 126).

<sup>5</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 579 [N 3 a, 2].

<sup>6</sup> Zu den Benjaminschen Bildern der „Urgeschichte“ schreibt Willi Bolle: „In der Passagenarbeit geht es darum, aus Bildern der ‚Urgeschichte‘ des 19. Jahrhunderts dialektische Bilder zu entwickeln. [...] Mit dem Versuch, [diese Bilder: Wunschbilder, Traumbilder, Phantasmagorien, Utopien] in ‚dialektische Bilder‘ zu überführen, ist der Historiker als ‚Traumdeuter‘ bestrebt, sie als geschichtliche Bilder lesbar zu machen“ (in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 422-423).

die Ferne, in die sich diese Epoche zurückgezogen habe.<sup>7</sup> Bolz und Faber sprechen gar von „unserer“ Antike<sup>8</sup> und zeigen so, dass das Verhältnis von Antike und Moderne in Benjamins Fall nicht nur als eine „Regression auf *die* [griechische und römische] Antike“<sup>9</sup> zu verstehen ist, die im Kontrast zur Moderne unserer Zeit steht, sondern dass auch das vergangene 19. Jahrhundert den ‚alten‘ Part in dieser gängigen Gegenüberstellung übernimmt. Wenn sich also im *Passagenwerk* Antike und Moderne gegenüberstehen – sei dies im Zusammenhang mit der Mythologie oder der Geschichte –, so ist immer auch die ‚Antike‘ des 19. Jahrhunderts gemeint, von der sich die Moderne des 20. Jahrhunderts abhebt.

Gleichzeitig erscheint das Zeitalter der industriellen Revolution aber auch als Gegenstück zur Archaik. Der schnelle Übergang von einer Novität zu etwas Veraltetem, der an keinem anderen Gegenstand des 19. Jahrhunderts so deutlich abgelesen werden kann wie an der Architekturform der Passage, macht das 19. Jahrhundert zu einem Vexierbild, das – genau wie die Passage – je nach Standpunkt des Betrachters als Bild der Moderne oder der ‚neuzeitlichen Antike‘ wahrgenommen und entsprechend funktionalisiert wird. Laut Frisby weist die Entdeckung der Antike *innerhalb* der Moderne bereits auf die Umwandlung von Aragons surrealistischer Präsentation einer „Mythologie der Moderne“ in eine „Urgeschichte der Moderne“ hin.<sup>10</sup> Der Terminus „Urgeschichte“, der bei Benjamin „nicht mehr nur synonym für *Mythos* und noch nicht gleichbedeutend mit *Geschichte*“ sei, bezeichne – so Bolle – „die Zwischenzone zwischen den beiden“ und ziele dabei insbesondere auf das „Verhältnis von Mythos und Moderne“.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> STIERLE Karlheinz, Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts, in: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hrsg. von Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, S. 39.

<sup>8</sup> BOLZ Norbert und FABER Richard (Hrsg.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins „Passagen“*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1986, S. 7.

<sup>9</sup> *Ebenda*, Hervorhebung im Original.

<sup>10</sup> Siehe: FRISBY David, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge: Polit Press, 1985, S. 209.

<sup>11</sup> Willi Bolle, in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 418. Zum Begriff der „Urgeschichte“ erklärt Bolle weiter: „Geschichte als Urgeschichte verstehen, bedeutet, das ‚historische Bewußtsein des neunzehnten Jahrhunderts‘ aus Träumen des Kollektivs und ‚spezifischen Formen des Wahnsinns und des Mythos‘ – deren Ausprägungen Benjamin in seiner eigenen Zeit beobachtete – herauszulesen“, und deutet damit deren Verbindung zu Traum und Mythologie an. Die von Bolle zitierten Stellen stammen aus den Anmerkungen zu Benjamins *Charles Baudelaire*, in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Teil 3, S. 1174. Zum Begriff des „Mythos“ erklärt Menninghaus: „Die extrapolierten Elemente des Benjaminschen Mythos-Begriffs treten in den einzelnen Werken, ja in den einzelnen Stellen der Werke kaum je in der gleichen Kombination und Hierarchie auf. [...] Es gibt überhaupt nicht so etwas wie *den* Mythos-Begriff Benjamins“ (MENNINGHAUS, *Schwellenkunde*, S. 109,

Palmier spricht in Anlehnung an Benjamins Untersuchungsmethode von einer „Archäologie der Moderne“<sup>12</sup>, die dieser mit seinem *Passagenwerk*, das er sich nun als „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ denkt<sup>13</sup>, zu erbauen suche. Mit dem Begriff des Erbauens<sup>14</sup> verweist Palmier implizit auf die Konstruktion des *Passagenwerks* und zeigt zugleich, wie Architektur und Archäologie zusammenhängen – besonders wenn die „Urgeschichte“ hauptsächlich von bestimmten Bauformen ausgeht, die wie archäologische Fundstücke behandelt werden. Orientiert sich die im *Passagenwerk* projektierte „Archäologie der Moderne“ an diversen räumlichen Gegebenheiten – einzelnen Gebäudetypen wie der Passage oder ganzen Organismen wie urbanen Landschaften –, so führt Benjamin damit aus, was der Architekturhistoriker Sigfried Giedion als die Aufgabe des Historikers betrachtet: „Aus dem ungeheuren Komplex einer vergangenen Zeit jene Elemente herauszuschälen, die zum Ausdruck der Zukunft werden.“<sup>15</sup> Auf die Bedeutung von Giedions Architekturtheorie für Benjamins Projekt

---

Hervorhebung im Original). Ähnliches gilt für den Begriff der „Geschichte“ und mehr noch für den des „Geschichtsbildes“. Benjamins Geschichtsbild ist ein variabler und sich in der Zeit verändernder Begriff; seine Geschichtsphilosophie ein umfangreicher und vielseitiger Komplex, den ich, so wichtig er gerade in seiner Veränderung für das Verständnis der Entwicklung des *Passagenwerks* ist, doch nur streifen kann. Beide Konzepte, „Mythos“ wie „Geschichte“ (siehe dazu auch: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*), behandle ich nur fragmentarisch, zu bestimmten Zeitpunkten in Benjamins Schaffen, in ausgewählten Texten und immer aus räumlicher Sicht.

<sup>12</sup> Siehe: PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 779. Im selben Jahr (2006) erscheint Christian J. Emdens Buch *Walter Benjamins Archäologie der Moderne*. Darin vergleicht dieser den Historiker Benjamin mit Baudelaires *chiffonier*, über den er schreibt (S. 95): „Der Lumpensammler, ‚der alle Augenblicke auf seinem Weg innehält, um den Abfall, auf den er stößt, aufzulesen‘, ist eigentlich ein Archäologe des Alltags und seiner symbolischen Werte“. Er zitiert aus: BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 583. Auch Marc Sagnol gebraucht in seinem Artikel *La méthode archéologique de Walter Benjamin (Les temps modernes*, Nr. 444, Juli 1983) den Begriff « archéologie de la modernité », der allerdings nicht unbedingt ein Konzept beschreibt, sondern den Terminus der „Urgeschichte“ übersetzt.

<sup>13</sup> Siehe dazu das Fragment [K 2 a, 1], in dem von „dieser Arbeit der Urgeschichte“ die Rede ist (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 496) sowie den Brief an Theodor W. Adorno vom 31. 5. 1935: „Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die ‚Urgeschichte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts‘“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 98). Die Wendung „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ steht im *Passagenwerk* in den folgenden Fragmenten: [C 2 a, 11], [D 10, 2], [N 3 a, 2] und <O°, 79>, die bis auf das letzte – das bis auf minimale formale Abweichungen identisch ist mit [N 3 a, 2] – alle aus den späteren *Aufzeichnungen und Materialien* stammen.

<sup>14</sup> In Palmiers französischem Text heißt es: « édifier une archéologie de la modernité » (PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 779, meine Hervorhebung).

<sup>15</sup> GIEDION Sigfried, *Bauen in Frankreich. Eisen und Eisenbeton*, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1928, S. 1. In einem Brief an Giedion vom 25. 2. 1929 schreibt Benjamin von seinen diesem Buch „verschränkten Untersuchungen“ (siehe: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 443). Formuliert Giedion als Aufgabe der Architektur des 20. Jahrhunderts „in die WOHNFORM umzusetzen, was das 19. Jahrhundert nur in abstrakten und uns innerlich homogenen Konstruktionen zu sagen vermochte“ (GIEDION, *Bauen in Frankreich*, S. 2), so stellt sich Benjamin diese ‚Aufgabe‘ in übertragener Form für seine historische Studie des 19. Jahrhunderts: „[G]enau so, wie Giedion uns lehrt, aus den Bauten um 1850 die Grundzüge des heutigen Bauens abzulesen, wollen wir aus dem Leben <und> aus den scheinbar sekundären, verlorenen Formen jener Zeit heutiges <Leb>en, heutige Formen ablesen“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 572 [N 1, 11]).

weist Brüggemann mit der folgenden Feststellung hin, in der zugleich die Passage nicht nur als geeignete Form dafür, sondern überhaupt als Schnittpunkt von Architektur und Geschichte erscheint:

Entscheidend ist, daß Giedion mit der Kategorie Durchdringung und ihrer Darstellung an einer baugeschichtlichen Konstellation Benjamin die Möglichkeit eröffnet, Wahrnehmungsformen und Raumerfahrungen in einer historischen Konstruktion theoretisch aufeinander zu beziehen.<sup>16</sup>

In seinem Eintrag „Passagen“ in dem von Opitz und Wizisla herausgegebenen zweiteiligen Sammelband *Benjamins Begriffe* präzisiert Brüggemann, wie diese Beziehung aussieht: Giedions Darstellung der Räume des „Neuen Bauens“ liefere Benjamin das „Bild der Wachwelt für die historische Konstellation, in der die Passagen als Traumgesichte des 19. Jahrhunderts eingebaut sind“ – aus ihrer Perspektive erschienen die Traumhäuser des Kollektivs, die Wintergärten und Bahnhofshallen, die Passagen, als „zu früh gekommenes Glas, zu frühes Eisen“<sup>17</sup>, das im Erwachen, in den Eisen- und Glaskonstruktionen des 20. Jahrhunderts, erinnert werde.<sup>18</sup>

### **5.1. Der Surrealismus. „Prolegomena zur Passagenarbeit“ oder Ankündigung einer Neuorientierung**

Erste Ansätze für eine Umstrukturierung, die einen Weg einschlägt, der vom Surrealismus wegführt, um sich stattdessen historischen, politischen und sozio-ökonomischen Motiven zuzuwenden, finden sich schon sehr früh in Texten, die im Umfeld von Benjamins Pariser Studien entstehen: im Aufsatz *Traumkitsch* von 1927, dem frühesten Zeugnis seiner Beschäftigung mit dem Surrealismus, und im 1929 verfassten Essay *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, von dem Benjamin sagt, er enthalte „einige Prolegomena der Passagen-Arbeit“<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> BRÜGGEMANN Heinz, Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder Die Wege der Modernität, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 2, 1999, S. 731.

<sup>17</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 211 [F 1, 2].

<sup>18</sup> Siehe: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 593.

<sup>19</sup> Benjamin an Hugo von Hofmannsthal am 16. 6. 1929, in: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 472.

In diesem zweiten Text gesteht Benjamin dem Surrealismus eine entscheidende Entdeckung zu:

Er zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im „Veralteten“ erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen. Wie diese Dinge zur Revolution stehen – niemand kann einen genaueren Begriff davon haben, als diese Autoren.<sup>20</sup>

Diese Entdeckung revolutionärer Energien in altmodischen, überholten und langsam aussterbenden Dingen<sup>21</sup> weckt die Neugier und das Interesse Benjamins, der bei den Surrealisten „am Werk [sieht], was auch [ihn] beschäftigt“<sup>22</sup>. Ausgehend von Aragons *Une vague de rêves* skizziert er in seinem Essay die Entwicklung der surrealistischen Bewegung:

In wie unscheinbare, abseitige Substanz der dialektische Kern, der sich im Surrealismus entfaltet hat, ursprünglich eingebettet lag, hat, zu einer Zeit, da die Entwicklung sich noch nicht absehen ließ, 1924, Aragon in seiner „Vague de rêves“ gezeigt. Heute läßt sie sich absehen. Denn es ist kein Zweifel, daß das heroische Stadium, von dem dort Aragon den Heldenkatalog uns hinterlassen hat, beendet ist. Es gibt in solchen Bewegungen immer einen Augenblick, da die ursprüngliche Spannung des Geheimbundes im sachlichen, profanen Kampf um Macht und Herrschaft explodieren oder als öffentliche Manifestation zerfallen und sich transformieren muss. In dieser Transformationsphase steht augenblicklich der Surrealismus.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 299.

<sup>21</sup> Die Kraft der aussterbenden Dingwelt lässt Benjamin eher unbestimmt. Die Beziehung dieser Dinge zur Revolution, so schreibt Brüggemann, lässt sich „nur im Medium der Erfahrung darstellen – einer Erfahrung, der das Leiden an der industriellen Homogenisierung und Neutralisierung ebenso nahe ist wie die Erscheinungsformen der Herrschaft und Knechtschaft in der gelebten Umwelt. Keine Revolution ohne die Erfahrung von Elend; und den Begriff des Elends bezieht Benjamin, weil er ihn aus einem radikalen, dem surrealistischen, Begriff der Freiheit begründet, auf die nur scheinbar private Sphäre des in seine Lebensverhältnisse, in das Regelwerk seines Berufslebens, seiner Familie, seiner Gewohnheiten eingeschlossenen bürgerlichen Menschen: ‚Wie das Elend, nicht nur das soziale, sondern genauso das architektonische, das Elend des Interieurs, die versklavten und versklavenden Dinge in revolutionären Nihilismus umschlagen, das hat vor diesen Sehern und Zeichendeutern noch niemand gewahrt‘“ (BRÜGGEMANN, *Walter Benjamin und Sigfried Giedion*, S. 718. Das Zitat stammt aus: BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 299).

<sup>22</sup> Siehe dazu den bereits zitierten Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 5. 6. 1927: „Während ich mit meinen Bemühungen und Interessen in Deutschland unter den Menschen meiner Generation mich ganz isoliert fühle, gibt es in Frankreich einzelne Erscheinungen – als Schriftsteller Giraudoux und besonders Aragon – als Bewegung den Surréalismus, in denen ich am Werk sehe, was auch mich beschäftigt“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 259).

<sup>23</sup> BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 296.

Während ihr „dialektische[r] Kern“<sup>24</sup> den frühen Surrealismus in die Nähe von Benjamins eigener Methode rückt<sup>25</sup>, trennt ihn die mangelhafte Ausschöpfung der revolutionären Energien von den Surrealisten: Die Bewegung erfüllt ihre „eigenste Aufgabe“ nicht, nämlich die „Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“.<sup>26</sup> Benjamin hingegen will diesen Weg, den die Surrealisten zwar eingeschlagen haben, aber nicht zu Ende gegangen sind, weitergehen. Mit dem Ziel, deren politisches Potential umzusetzen, nimmt er die vielversprechenden Ansätze auf, die er besonders in Aragons Werk findet. Damit dies allerdings gelingen kann, muss sich die Passagenarbeit vom Surrealismus, so wie dieser praktiziert wird, entfernen.

Diese Notwendigkeit erkennt Benjamin bereits im Herbst 1928, als er feststellt, dass ihm die „ostentative“ Nähe zum Surrealismus „fatal werden könnte“ und er seine Arbeit darum „in Gedanken immer mehr erweitern und sie, in ihrem eigenen winzigen Rahmen so universal [hat] machen müssen, daß sie schon rein zeitlich“ sich vom Surrealismus wegbewegt: Die Passagenarbeit sollte die „Erbschaft des Surrealismus“ antreten.<sup>27</sup> Mit dem dabei gesicherten zeitlichen Abstand zu diesem Orientierungspunkt, den der Surrealismus für Benjamins Arbeit bedeutet, verschiebt sich nicht nur der Blick auf diese Bewegung. Die zunehmende Distanz verringert auch die Gefahr einer Nachahmung und erlaubt es zugleich, an einem Punkt anzusetzen, von dem aus die in der surrealistischen Bewegung und in den von ihr (wieder-)entdeckten Gegenständen vorhandene Energie tatsächlich genutzt werden kann.

Um dieses Ziel jedoch wirklich erreichen zu können, reicht eine zeitliche Distanz zu Aragon und den Surrealisten allein nicht aus. Dies stellt Benjamin in einem zweiten Schritt fest, der allerdings schon sehr früh, wahrscheinlich noch vor 1930 erfolgt.<sup>28</sup> So muss nun auch seine Methode eine andere sein, soll das um diese Zeit abgebrochene Projekt zu den Pariser Passagen vielleicht doch noch zu Ende geführt werden.

---

<sup>24</sup> Siehe zur Dialektik des Surrealismus, die hauptsächlich im Gegensatz von Rausch und Erleuchtung besteht: *ebd.*, S. 307-308.

<sup>25</sup> Siehe zur Dialektik bei Benjamin: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 186-229.

<sup>26</sup> BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 307.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Benjamins Brief an Gershom Scholem vom 30. 10. 1928, in dem es heißt: „Um die Arbeit aus einer allzu ostentativen Nachbarschaft zum mouvement surréaliste, die mir fatal werden könnte, so verständlich und so gegründet sie ist, herauszuheben, habe ich sie in Gedanken immer mehr erweitern und sie, in ihrem eigenen winzigen Rahmen so universal machen müssen, daß sie, schon rein zeitlich, und zwar mit allen Machtvollkommenheiten eines philosophischen Fortinbras die Erbschaft des Surrealismus antreten wird“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 420).

<sup>28</sup> Siehe zu dieser Datierung die folgende Fußnote.

„Während Aragon im Traumbereich beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die ‚Mythologie‘ – [...] geht es hier um Auflösung der ‚Mythologie‘ in den Geschichtsraum“, erklärt Benjamin im bereits erwähnten Fragment [N 1, 9], in dem er seine Arbeit explizit von Aragon abgrenzt und fügt an: „Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesenen“.<sup>29</sup>

In seiner Arbeit über die Passagen will Benjamin also kein surrealistisches, im Traumbereich verharrendes Bild einer verfallenden Epoche entwerfen, wie seiner Meinung nach Aragon in *Le passage de l'Opéra* es zeichnet. Vielmehr soll ihn eine geschichtsphilosophische Auseinandersetzung mit dem letzten Jahrhundert – ein Erkennen des Gewesenen – aus dieser vergangenen Zeit erwecken: Während die Surrealisten, in ihren Traum- und Schlafexperimenten, wie der Surrealismus-Aufsatz festhält, die „Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist“<sup>30</sup>, nur austreten, will Benjamin diese überschreiten. Ein aus dem Traum Erwachen<sup>31</sup> wird zur Methode und zum Ziel zugleich, als Benjamin seine Passagenarbeit 1934 unter einem neuem Konzept wieder aufnimmt.<sup>32</sup> Das Erwachen bezeichne den Punkt, „an dem sich der Weg des historisch-materialistischen Denkers von den Surrealisten endgültig [scheide]“<sup>33</sup>, schreibt Maeding und markiert damit den Umschwung der Passagenarbeit von der surrealistischen Spielerei zur materialhistorischen Untersuchung des 19. Jahrhunderts.

Auf einem Manuskriptblatt zum Exposé von 1935, das den Veränderungen im Passagenprojekt Rechnung trägt, ist nicht mehr nur von einer vorzunehmenden Abgrenzung, sondern von einem bestehenden „Gegensatz zu Aragon“ die Rede. Da heißt es: „[D]ies alles auf die Dialektik des Erwachens hin durchdringen, nicht müde in

<sup>29</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 571-572 [N 1, 9]. Dieses Fragment steht unter der Sigle <H°, 17> (*ebd.*, S. 1014) bereits in den *Ersten Notizen*, die Ende der Zwanzigerjahre, noch vor dem vorläufigen Abbruch der Arbeit um 1930 entstanden sind, und zeugt so von der schon sehr frühen Absicht, die Arbeit von Aragon abzugrenzen.

<sup>30</sup> BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 296.

<sup>31</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang folgende Bemerkung von Weidmann zum Begriffspaar Erwachen/Traum bei Benjamin: „Erwachen bedeutet nicht das Ende des Schlafzustandes und den Anfang einer anderen Beschäftigung, Erwachen ist nichts anderes als das augenblickliche Zum-Bewusstsein-Kommen des bisher geträumten Traumes“ (OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. I, S. 342-343).

<sup>32</sup> Über dieses neue Konzept des *Passagenwerks* schreibt Benjamin: „Wie Proust seine Lebensgeschichte mit dem Erwachen beginnt, so muß jede Geschichtsdarstellung mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nichts anderm handeln. So handelt diese vom Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 580 [N 4, 3]).

<sup>33</sup> MAEDING, *Zwischen Traum und Erwachen*, S. 26.

den ‚Traum‘ oder in die ‚Mythologie‘ sich einlullen lassen.“<sup>34</sup> Eingeleitet wird diese warnende Aufforderung durch die knappe Notiz: „Traum als historisches Phänomen.“ Welcher Zusammenhang zwischen Traum und Geschichte respektive Traum und *Geschichtsschreibung* besteht, führt folgendes Fragment aus: „Die neue dialektische Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht.“<sup>35</sup> Das Erwachen (des Bewusstseins) aus dem Traum (des 19. Jahrhunderts) umschreibt also eine historische Erkenntnis, die nicht nur die Vergangenheit beleuchtet, sondern auch deren Bedeutung für die Gegenwart erkennt.

Als Benjamin einige Jahre vor der Rekonzeptualisierung des *Passagenwerks* im zweiseitigen Aufsatz *Traumkitsch* die Frage nach dem Status des Traums im Alltag aufwirft, deutet er dabei bereits den Umgang mit der Traumwelt an, den er in seiner Arbeit über die Pariser Passagen ausarbeiten wird. „Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume. Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht, muß verschlafen haben“, setzt der Text etwas rätselhaft ein, bevor dieser auf eine überholte Romantik rekurrierende Einstieg einige Zeilen später in die nüchterne Sprache eines Historikers ‚übersetzt‘ wird: „Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden“, er sei nun „Richtweg ins Banale“.<sup>36</sup> Was den Traum für den Historiker des 20. Jahrhunderts von der Traumwelt der Romantiker entfernt, ist seine Wechselwirkung mit der Geschichte, die jeder Weltabgewandtheit ein abruptes Ende setzt: „Das Träumen hat an der Geschichte teil. [...] Träume haben Kriege befohlen und Kriege vor Urzeiten Recht und Unrecht, ja Grenzen der Träume gesetzt.“<sup>37</sup> Der „grau gewordene“ Traum steht nicht mehr im Gegensatz zur Wirklichkeit; bietet keine Flucht mehr. Stattdessen gestaltet er die Wachwelt mit, auf die er sich bezieht. Diese Funktion ruft Benjamin auf, wenn er in seiner Darstellung der Geschichte das 19. Jahrhundert als einen Traum inszeniert.

<sup>34</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1214 Ms 1126r.

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 491 [K 1, 3]. Siehe auch das frühere Fragment <F°, 6> (*ebd.*, S. 1006), in dem es heißt: „Und somit präsentieren wir die neue, die dialektische Methode der Historik: mit der Intensität eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht!“ Ist die dialektische *Methode* die Kunst, die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die sich der Traum bezieht, so ist das dialektische *Denken* „das Organ des geschichtlichen Aufwachens“ (*ebd.*, S. 59).

<sup>36</sup> BENJAMIN, *Traumkitsch*, S. 620.

<sup>37</sup> *Ebenda*.



Das 19. Jahrhundert nimmt er also nicht einfach nur als einen „Zeitraum“ wahr. Es ist ihm auch ein „Zeit-traum“.<sup>38</sup> Die über die klangliche Ähnlichkeit von Zeit-Raum und Zeit-Traum vorgenommene Annäherung an das 19. Jahrhundert als historische Epoche<sup>39</sup> erinnert nicht nur an den Traum, respektive die Traumschicht, in die Benjamin die Gegenstände seiner Untersuchung – allen voran die Passage – versenkt.<sup>40</sup> Der Zeit-Traum des 19. Jahrhunderts ist, wie bereits erwähnt, auch die archäologische Ausgrabungsstätte, aus der die Fundstücke der Vergangenheit gehoben werden.<sup>41</sup> Dieser Umgang mit den Gegenständen, die die Geschichte der vergangenen Epoche erzählen, weist auf die Bedeutung des Traumes für Benjamins Geschichtsschreibung hin. Darüber hinaus wird dadurch auch die materialhistorische Seite seiner Untersuchung aufgezeigt, die sich an konkreten Dingen – Resten, Überbleibseln, einzelnen Fragmenten – orientiert.<sup>42</sup>

Dass es sich bei diesen „Bruchstücke[n] der Vergangenheit“, die den „Stoff“ von Benjamins Projekt bilden<sup>43</sup>, nicht nur um schlicht alte und vergessene, sondern besonders auch um als unbrauchbar und wertlos erachtete Dinge handelt, zeigt Benjamins explizite Aussage, in seiner Arbeit wolle er „die Lumpen, den Abfall“<sup>44</sup> der

<sup>38</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 491 [K 1, 4]: „Das XIX Jahrhundert ein Zeitraum (ein Zeit-traum).“

<sup>39</sup> N.B.: Historisch betrachtet, untersucht Benjamin nicht das gesamte 19. Jahrhundert, sondern nur eine Regierungsperiode, das *Second Empire*, auf dem, wenn sich seine „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ auch nicht darauf beschränkt, doch der Schwerpunkt seines Interesses liegt. Wenn er schreibt, er wolle in „dieser Arbeit der Urgeschichte ein Stück des neunzehnten Jahrhunderts erobern“ (*ebd.*, S. 496 [K 2 a, 1]), so mag Benjamin mit dem „Stück“ möglicherweise ebenso einen besonderen Gegenstand oder ein einzelnes Phänomen der Technik oder Sozialgeschichte meinen wie eine bestimmte Periode innerhalb der gesamten Epoche.

<sup>40</sup> *Ebd.*, S. 272 [H 1 a, 5]: „Um die Passagen aus dem Grund zu verstehen, versenken wir sie in die tiefste Traumschicht, reden von ihnen so als wären sie uns zugestoßen.“

<sup>41</sup> Siehe: *ebd.*, S. 140 [C 2 a, 11]: „Der Traum – das ist die Erde, in der die Funde gemacht werden, die von der Urgeschichte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts Zeugnis ablegen.“

<sup>42</sup> Rita Bischof und Elisabeth Lenk schreiben: « On dirait [...] qu'aux yeux de Benjamin une histoire idéale serait l'œuvre du monde des objets lui-même, et se passerait fort bien d'un sujet connaissant; elle n'aurait plus besoin que d'un collectionneur, voire d'un simple chiffonnier, et d'un monteur ou assembleur, qui se servirait de tout ce qu'une époque insouciant a jeté au rebut » – allerdings: « pour en restituer le vrai visage surréaliste », wodurch sie eine Parallele zwischen Benjamins Geschichtsdarstellung und dem Surrealismus herstellen (BISCHOF und LENK, *L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin*, S. 188).

<sup>43</sup> Über Benjamins Projekt schreibt Siegfried Kracauer in der Frankfurter Zeitung vom 15. 7. 1928: „Sein eigentlicher Stoff ist das Gewesene; aus den Trümmern erwächst ihm das Wissen. Hier wird also gar nicht die Rettung der lebendigen Welt in Angriff genommen, vielmehr der Meditierende rettet Bruchstücke der Vergangenheit“ (zitiert nach: KRACAUER Siegfried, *Zu den Schriften Walter Benjamins* [1928], in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977, S. 254).

<sup>44</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 574 [N 1 a, 8].

Geschichte verwenden.<sup>45</sup> In dieselbe Richtung zeigt dazu auch die von ihm zitierte Beschreibung des *chiffonnier* nach Charles Baudelaire, in der Benjamin eine ihm offenbar wichtige Stelle kursiv setzt:

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, *tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne*. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.<sup>46</sup>

In Kenntnis von Benjamins Schriften über die Passagen liest sich die Hervorhebung als Hinweis darauf, dass er diese Methode des Lumpensammlers, alles zu sammeln und zu katalogisieren, was die Großstadt zerbrochen und weggeworfen hat, auf seine Rolle als Geschichtsschreiber anwendet.<sup>47</sup> Der Kommentar, mit dem dieses Fragment versehen ist, passt denn auch genauso gut auf Benjamin selbst wie auf Baudelaire: „Baudelaire erkennt sich, wie aus dieser Prosaschilderung von 1851 des Lumpensammlers zu ersehen ist, in ihm wieder.“ Der Unterschied zum Baudelaire-*Chiffonnier* liegt darin, dass es in Benjamins Fall nicht nur die Stadt, sondern ebenso die Zeit ist, die Dinge wegwirft, verliert, verachtet und zerbricht. Ein Blick in die im *Passagenwerk* versammelten „Lumpen“ – die Fragmente über kleine und unbedeutende, vergessene und getilgte Dinge und Ereignisse aus der Vergangenheit von Paris – zeigt, dass auch der zweite Teil des Zitats auf Benjamin zutrifft: « Il fait un triage, un choix intelligent », und sammelt die Abfälle, als wären sie ein unermesslicher Schatz.

In der Art der Verarbeitung wie im verarbeiteten Material selbst – eben den Abfällen, dem Unbedeutenden und Unbeachteten sowie dem Verlorenen und Verachteten – klingt bereits jenes Vorhaben des späteren *Passagenwerks* an, das Maeding als „Anstrengung, das Ephemere vor dem Vergessen zu retten und historisch neu zu

---

<sup>45</sup> Kracauer spricht von der „Wünschelrute [von Benjamins] Intuition“, die im „Bereich des Unscheinbaren, des allgemein Entwerteten, des von der Geschichte Übergangenen“ anschlage und worin dieser „gerade die höchsten Bedeutungen“ entdecke (KRACAUER, *Zu den Schriften Walter Benjamins*, S. 252).

<sup>46</sup> Die Stelle, die im *Passagen-Werk* auf S. 441 im Fragment [J 68, 4] abgedruckt ist, stammt aus Charles Baudelaires *Du vin et du hachisch* (1851).

<sup>47</sup> Neumeyer weist darauf hin, dass Benjamin an den Stellen, an denen er implizit oder explizit von seiner Methode spricht, Metaphorisierungen vornimmt, die aus der Welt der Körper beziehungsweise der Gegenständlichkeit stets in die Sprache führen. So seien die Objekte des Lumpensammlers „Redelumpen und Sprachfetzen“, und der Lumpensammler, der durch die Stadt läuft, wandle sich implizit zum Leser, der Texte durchforsche (NEUMEYER, *Der Flaneur*, S. 362).

funktionalisieren“<sup>48</sup> bezeichnet. Dieses Ephemere erscheint dabei ebenso als Traum und Traumbild, wie es in den veralteten, außer Gebrauch und aus der Mode geratenen Gegenständen und Lebensarten sichtbar wird, denen Benjamins Interesse gilt. Schließlich ist auch ganz besonders der im Verschwinden begriffene Passagenraum – diese Architekturform des 19. Jahrhunderts, die Benjamin vom 20. Jahrhundert aus betrachtet wie einen Traum aus einer vergangenen Epoche – das Ephemere, das es zu bewahren und zugleich neu zu funktionalisieren gilt.

In diesem Umgang mit der Vergangenheit, die es nicht nur *in der* Gegenwart zu bewahren, sondern auch *auf die* Gegenwart zu beziehen gilt, sieht der Benjamin-Biograph Palmier auch die politische Dimension des *Passagenwerks*: « [C'est] dans le télescopage des deux dimensions temporelles – le sauvetage dans le présent du passé et la prise de conscience de ce qui l'unit au présent – que réside la dimension politique des *Passages*. »<sup>49</sup> Mit dem Motiv des Erwachens weiß Benjamin sich also nicht nur auf einer bisher fehlenden historischen Ebene von den Surrealisten geschieden. Durch den politischen Faktor gibt die historische Bewusstseinswerdung seiner Arbeit auch jene Dimension, die Benjamin bei den Surrealisten vermisst.

## 5.2. „Überwindung“ und „Verwertung“ des Surrealismus

Die doppelte Absicht, in seiner Studie über das 19. Jahrhundert einerseits die von Aragon entlehnten surrealistischen Elemente zu verarbeiten und andererseits die Abfälle, die Überreste und ausgegrabenen Teilstücke der Vergangenheit zu verwenden, beschreibt Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem aus der Zeit, zu der er an einer Umstrukturierung seines Werkes arbeitet:

Die Arbeit stellt sowohl die philosophische Verwertung des Surrealismus – und damit seine Aufhebung – dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam, festzuhalten.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> MAEDING, *Zwischen Traum und Erwachen*, S. 20.

<sup>49</sup> PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 365.

<sup>50</sup> Benjamin an Gershom Scholem am 9. 8. 1935, in: BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, S. 138.

Dass die Passagenarbeit die „Verwertung“ des Surrealismus darstelle, wie sie auch dessen Erbschaft antreten soll<sup>51</sup>, hebt folgende Auslegung der „Abgrenzung“ hervor: Wenn Benjamin von der *Aufhebung* des Surrealismus spricht, meint er nicht dessen Auflösung, sondern vielmehr – im Sinne der Hegelschen Aufhebung – eine ‚Überholung‘, die über die Bewegung hinausgeht und diese weiterführt.<sup>52</sup> Ähnlich konnotiert erscheint bei dieser Lesart auch der Begriff der *Auflösung* der Mythologie in den Geschichtsraum, die in Benjamins ‚Abgrenzungsfragment‘ [N 1, 9] aus dem *Passagenwerk* vorkommt. Die Mythologie soll nicht etwa aus dem *Passagenwerk* verschwinden; sie soll vielmehr in ihrem ‚Aggregatzustand‘ verändert werden: Die ‚Auflösung‘ der Mythologie bedeutet ihre ‚Umwandlung‘ in historische Erkenntnis. Nun meint aber Auflösung nicht nur ‚Dekomposition‘, nicht nur materielle Veränderung, sondern auch ‚Entschlüsseln‘, das Auflösen eines Rätsels. Dem Auflösen in diesem Sinne entspricht der Erkenntnis-Prozess, der auf Benjamins Geschichtsphilosophie zutrifft: Sein Vorhaben scheint es zu sein, ‚Traum‘ und ‚Mythologie‘ lesbar zu machen. Es gilt, den Traum des 19. Jahrhunderts nicht nur beschreibend aufzubewahren, sondern ihn historisch erkennend zu durchdringen.

Dieser Feststellung geht die Ausarbeitung des ersten Exposés *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*<sup>53</sup> voraus, in dessen einzelnen Abschnitten sich die neue historische Ausrichtung der Arbeit abzeichnet: „Fourier oder die Passagen“, „Daguerre oder die Panoramen“, „Grandville oder die Weltausstellungen“, „Louis-Philippe oder das Interieur“, „Baudelaire oder die Straßen von Paris“ und „Hausmann oder die Barrikaden“, lauten die jeweiligen Überschriften. Die Untersuchung des 19. Jahrhunderts geht nun von einzelnen Erscheinungen der Epoche aus, die mit verschiedenen historischen Persönlichkeiten verbunden werden, die alle eine Art ‚Reform-Charakter‘ aufweisen. In diesen Themen klingen die technischen und ökonomischen sowie die sozialen und politischen Veränderungen an, die den alten

<sup>51</sup> Siehe den in der Fußnote 27 auf Seite 179 zitierten Brief an Gershom Scholem vom 30. 10. 1928, in: *ebd.*, Bd. III, S. 420.

<sup>52</sup> Siehe zur Aufhebung bei Hegel, die den Vorgang der Überwindung eines Widerspruchs bezeichnet, wobei die positiven, wertvollen Elemente erhalten und fortgeführt werden, während die negativen entfallen: HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Teil 1. Darin weist Hegel auch auf die Doppelbedeutung des Begriffs hin: „Es ist [...] an die gedoppelte Bedeutung unseres deutschen Ausdrucks *aufheben* zu erinnern. Unter aufheben verstehen wir einmal soviel als hinwegräumen, negieren [...]. Weiter heißt dann aber auch aufheben soviel als aufbewahren [...]“ (*ebd.*, S. 204).

<sup>53</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 45-59.

Gegenstand der Passagenarbeit ersetzen: An die Stelle der Umwälzung, die die glasgedeckten Galerien und die Warenhäuser, die Panoramen und die Weltausstellungen, die Gasbeleuchtung und die Mode, die Reklame, der Sammler, die Prostituierte und der Flaneur für die Stadtlandschaft bedeuteten, treten die Auswirkungen der Haussmannschen Arbeiten, die Themen der Konspiration, der Arbeitervereine, der Wirtschaftsgeschichte und der Kommune sowie Überlegungen, die sich auf Marx, Fourier und Saint-Simon stützen. Damit erlangt Benjamins Arbeit jene revolutionäre Tendenz, die er dem Surrealismus zwar zugesteht, die er darin jedoch nur latent vorhanden vorfindet. Die Ausweitung der Passagenarbeit auf andere Themen scheint nicht nur dem Vorhaben einer historischen Untersuchung des 19. Jahrhunderts nachzukommen. Offenbar dienen die thematische Erweiterung und die gleichzeitige Überwindung des Surrealismus im Sinne eines Schrittes über dessen Grenzen hinaus auch dazu, die revolutionäre Neigung dieser Zeit zum Vorschein zu bringen und weiterzuführen.

Vor diesem gesellschafts- und wirtschaftshistorischen Hintergrund wird deutlich, dass Benjamins neuer Untersuchungsansatz nicht nur darauf abzielt, die Passage aus architekturgeschichtlicher Sicht in den Blick zu nehmen. Die „Auflösung in den Geschichtsraum“ impliziert nicht nur die Analyse der Geschichte ihrer Architektur, sondern bedeutet ebenso, diesen Raum in seinen sozialen und ökonomischen Kontext einzuordnen. Damit rückt nun vermehrt die Funktion der Passage in den Vordergrund und zwar nicht mehr nur, von ihrer korridorartigen Form ausgehend, als Verbindungs- und Transitraum. Die Wirtschaftsgeschichte und besonders die Überlegungen zu Karl Marx und dessen Werk *Das Kapital* (1867)<sup>54</sup>, aus dem Benjamin den für das spätere *Passagenwerk* zentralen Begriff des „Warenfetischs“ entlehnt, wirft ein anderes Licht auf die Passage, die nun als Warenumserschlagplatz und Vorläufer des gegen Ende des Jahrhunderts aufkommenden Warenhauses erscheint.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Irving Wohlfahrt weist darauf hin, dass im Titel des französischen Exposé *Paris, Capitale du XIXème siècle* – in dem *Das Kapital* anklingt – die Verbindung zum Marxismus stillschweigend angedeutet wird (in: LINDNER Burkhard (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, Sonderausgabe, 2011, S. 258).

<sup>55</sup> Zur Geschichte des Warenhauses siehe: MARREY Bernard, *Les grands magasins, des origines à 1939*, Paris: Librairie Picard, 1979. Im Exposé von 1935 nennt Benjamin die in den Passagen angesiedelten *magasins de nouveautés* – „die ersten Etablissements, die größere Warenlager im Hause unterhalten“ – „Vorläufer der Warenhäuser“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 45). Diese Geschäfte lassen sich als *pars pro toto* für die ganze Passage lesen, die mit der „Hochkonjunktur des Textilhandels“ (*ebenda*)

Da Benjamin ursprünglich von einer verträumten Darstellung der Passage ausgeht, die ebenso als Märchenreich wie als Zugang zu einer mythologischen Welt erscheint, ist es kein Zufall, wenn er nun für die Untersuchung ihrer wirtschaftlichen Bedeutung ausgerechnet bei der Idee des „Fetischcharakters der Ware“ und damit am „Geheimnisvollen der Warenform“ ansetzt.<sup>56</sup> Dabei bezieht er sich allerdings nicht unbedingt auf eine marxistische Theorie<sup>57</sup>: Die eher seltenen *Kapital*-Zitate<sup>58</sup> werden aus der Gesamtperspektive der Benjaminschen Geschichtsphilosophie uminter-

---

aufkommen. Da die verschiedenen Geschäfte, die sich in der Passage in einem einzigen Raum befinden, zusammen das bilden, was später ein Kaufhaus mit seiner Warenvielfalt unter einem einzigen Dach ausmacht, ist die Passage möglicherweise gar, wie Benjamin vermutet, als „Ursprung der Warenhäuser“ anzusehen (vgl.: *ebd.*, S. 87 [A 2, 5]).

<sup>56</sup> Siehe dazu das Unterkapitel „Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis“ in: MARX Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* [1867], in: ders. und ENGELS Friedrich, *Werke*, Berlin: Dietz Verlag, Bd. 23, 1971, S. 85-98). Margaret Cohen spricht von einem „gotischen Marxismus“, der Benjamin und den Surrealisten gemeinsam sei, „a Marxist genealogy fascinated with the irrational aspects of social processes, a genealogy that both investigates how the irrational pervades existing society and dreams of using it to effect social change“ (COHEN, *Profane Illumination*, S. 1-2). Diesen Begriff nimmt Löwy auf, wenn er auch nicht mit Cohens Definition desselben einverstanden ist, da weder bei Benjamin noch bei Breton – stellvertretend für die Surrealisten – das Irrationale anwesend sei. Stattdessen schlägt er vor, das Gotische in seiner romantischen Bedeutung anzuwenden: « la fascination pour l'enchantement et le merveilleux, ainsi que pour les aspects < ensorcelés > des sociétés et cultures prémodernes » und fügt an, einige deutsche Romantiker des 19. Jahrhunderts seien die „gotischen“ Referenzen im Werk Benjamins und Bretons. Daraus schließt er, « le < marxisme gothique > commun aux deux serait donc un matérialisme historique sensible à la dimension magique des cultures du passé, au moment < noir > de la révolte, à l'illumination qui déchire, comme un éclair, le ciel de l'action révolutionnaire » und verbindet so nicht nur das romantische 19. Jahrhundert mit dem Marxismus, sondern auch den historischen Materialismus mit dem Wunderbaren des Surrealismus (LÖWY, *Walter Benjamin et le surréalisme*, S. 80, Hervorhebungen im Original). Damit zeigt er, auf einen einzigen Begriff reduziert, die mehrfache Ausrichtung des gesamten *Passagenwerks*.

<sup>57</sup> Ponzi bemerkt: „Von Marx übernimmt [Benjamin] gerade jenen biblischen Wortschatz und jene metaphysische Spitzfindigkeit, die schlecht zum dialektischen Materialismus passen“ (PONZI Mauro, *Topographie des Bildraums*, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 115). In der vorliegenden Untersuchung interessiert Marx (wie auch der Kapitalismus) einzig im Zusammenhang mit dem Begriff des Fetischcharakters der Ware, der die Passage zu einem Warentempel werden lässt. Dabei ist nicht etwa der ökonomische Stellenwert, sondern die räumliche Inszenierung dieses ‚Tempels‘ von Bedeutung.

<sup>58</sup> Benjamin zitiert erstaunlich wenige Stellen aus dem *Kapital* und verweist nur am Rande auf den für ihn zentralen Begriff des Warenfetischs, doch nimmt er – durch Zitate oder über Kommentare – Bezug auch auf andere Schriften von Karl Marx, besonders auf *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) und *Der historische Materialismus* (*Die Frühschriften*, hrsg. von S. Landshut und J. P. Mayer, Leipzig, 1932), wobei letztere auch eine wichtige Rolle spielt in Benjamins Geschichtsphilosophie und der Konzeption des späteren *Passagenwerks*. Dass Marx übrigens erst relativ spät Eingang in Benjamins Schriften findet, liegt in erster Linie daran, dass Benjamin erst um 1930 richtig mit dessen Werken in Kontakt kommt. Tiedemann vermutet, dass Horkheimer und Adorno während der von Benjamin als „historisch“ charakterisierten Gespräche über die Texte aus den *Frühen Entwürfen* in Frankfurt und Königstein 1929 insistierte, dass „man vom neunzehnten Jahrhundert nicht ernsthaft handeln könne, ohne die Marxsche Kapitalanalyse zu berücksichtigen“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 24). Im Januar 1930 schreibt Benjamin an Scholem: « [J]e vois que pour aboutir, pour donner un échafaudage ferme à tout ce travail, il ne me faudra pas moins qu'une étude aussi bien de certains aspects de Hegel que de certaines parties du < Kapital > » (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 503). Diese Studien betreibt Benjamin offensichtlich in den folgenden Jahren, denn während der Name Marx in den *Ersten Notizen* nur in zwei Fragmenten auftaucht (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1032-1033 <0°, 64> und <0°, 67>), ist ihm in den *Aufzeichnungen und Materialien* ein ganzes Konvolut gewidmet: X [Marx].

pretiert. Als Teil einer „Urgeschichte“ des 19. Jahrhunderts wird der Kapitalismus weniger als Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung gesehen, als dass er in einem wirtschaftshistorischen Sinne verstanden wird. In der historisch angelegten Untersuchung interessiert der Kapitalismus als ökonomisches Phänomen, das zu einem bestimmten Zeitpunkt in Erscheinung tritt. So wie Benjamin ihn allerdings im *Passagenwerk* einführt, weist der Kapitalismus, trotz dieser historischen Blickrichtung, die zum Abgrenzungsmerkmal gegenüber Aragons Traumwelt werden soll, geradezu verblüffende Ähnlichkeiten mit dem Surrealismus auf. Benjamin selbst beschreibt einen Zusammenhang, wenn er erklärt, die „revolutionäre, materialistische Basis des Surrealismus“ sei „eine genügende Bürgschaft dafür, daß in dem Signal der wahren historischen Existenz“, von dem in seiner Arbeit die Rede sei, „das 19<sup>te</sup> Jahrhundert seine ökonomische Basis zum höchsten Ausdruck“ gelangen lasse.<sup>59</sup> Ähnlichkeiten in den Formulierungen, mit denen Benjamin den Surrealismus wie den Kapitalismus beschreibt, lassen zumindest für das Konzept des *Passagenwerks* eine Verwandtschaft vermuten: In Aragons surrealistischem Manifest *Une vague de rêves* heißt es: « Une épidémie de sommeil s'abattit sur les surréalistes. »<sup>60</sup> Benjamin berichtet über diese surrealistische „Schlafepidemie“, damals sei die Bewegung „in Gestalt einer inspirierenden Traumwelt über [ihre] Stifter hereingebrochen“.<sup>61</sup> Im Konvolut K des *Passagenwerks*, das den Traum in verschiedenen Erscheinungen in seinem Titel trägt<sup>62</sup>, steht ein im Wortlaut ähnlicher Satz, dem eine Schlüsselfunktion in Methode und Darstellung des *Passagenwerks* zuzukommen scheint, nimmt er doch eine Position zwischen der von Träumen und Mythen bestimmten surrealistischen Perspektive und der neuen wirtschafts- und gesellschaftshistorischen Ausrichtung ein: „Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte.“<sup>63</sup> Obwohl die „Traumwelt“ und die „Schlafepidemie“ im Surrealismus auf einer methodischen Ebene auftreten, während der „Traumschlaf“ den Kapitalismus als Objekt beschreibt, also auf einer Sachebene erscheint, deutet die Verwendung der verwandten Bezeichnungen für beide ‚Epochen‘, wie sie im *Passagenwerk* betrachtet werden – nämlich im Sinne von bestimmten

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 494 [K 1 a, 6].

<sup>60</sup> ARAGON, *Une vague de rêves*, 2007, S. 89.

<sup>61</sup> BENJAMIN, *Der Surrealismus*, S. 798.

<sup>62</sup> Das Konvolut K des *Passagenwerks* ist wie folgt überschrieben: [Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus, Jung].

<sup>63</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 494 [K 1 a, 8].

zeitlichen Abschnitten mit bestimmten gesellschaftlichen Auswirkungen – auf eine Verbindung hin: „Marx stellt den Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar. Hier kommt es auf den Ausdruckszusammenhang an. Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur ist darzustellen.“<sup>64</sup> Während Benjamin das Interesse am Kapitalismus und dessen ökonomischen wie sozialen Folgen mit dem historischen Materialismus teilt, verbinden die ganz und gar nicht materialistisch geprägten Begriffe der Natur, des Traums und des Mythos diese neue Sichtweise weiterhin mit den surrealistischen Anfängen des *Passagenwerks*.

Die Bezeichnung des Kapitalismus als „Traumschlaf“ deutet an, welches Ziel Benjamin verfolgt: Sein Vorgehen ist nicht etwa auf Trennung, sondern gerade auf ein Zusammentreffen von Wirtschaft und Gesellschaft mit Traum und Mythos ausgerichtet. Seine Geschichtsphilosophie lässt sich, trotz einer materialistischen Tendenz, nur in einem Bereich ansiedeln, in dem „Historie und Magie oszillieren“<sup>65</sup>. Räumlich im Sinne eines konkreten architektonischen Raumes stellt die Passage, in der Wirklichkeit und Phantasie, Traum und Erinnerung miteinander verschmelzen, diesen Bereich dar. In der Passage, die ihm der ökonomische, architektonische und ideologische Ausdruck der Moderne ist, sieht Benjamin laut Schöttker die Möglichkeit, „den Ursprung der modernen Denk-, Erfahrungs- und Gestaltungsformen im 19. Jahrhundert an einem begrenzten Gegenstand anschaulich zu machen“.<sup>66</sup> „Ursprung“, wie Benjamin den Begriff in der Vorrede der Abhandlung über das *Deutsche Trauerspiel* entwickelt<sup>67</sup>, heißt eine geschichtlich gewordene Idee, nicht ein real-historisch ausweisbarer Anfang: „Es ist eine aus der denkenden, oft brütenden Betrachtung der Phänomene hervorgehende Theorie, die eine Idee als geschichtliche Monade zu fassen sucht.“<sup>68</sup> Damit wird die Passage zum Modell des 19. Jahrhunderts, aus dem sich die Geschichte einer ganzen

<sup>64</sup> Ebd., S. 573-574 [N 1 a, 6].

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno an Benjamin am 10. 11. 1938, in: ADORNO Theodor W. und BENJAMIN Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994, S. 366.

<sup>66</sup> SCHÖTTKER, *Konstruktiver Fragmentarismus*, S. 204.

<sup>67</sup> Siehe: BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 226: „Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. [...] In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. [...] Die Kategorie des Ursprungs ist also nicht [...] eine rein logische, sondern historisch.“

<sup>68</sup> STIERLE, *Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts*, S. 40.



Epoche entwickeln lässt.<sup>69</sup> Wie sich mit dieser Idee die „Arbeit über die Pariser Passagen“ zu einer „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ erweitert, lässt sich anhand der sich wandelnden Passagendarstellungen verfolgen.

### 5.3. Tiefseegetier und Warengewächse. Benjamins Passagenwelten

Der durchsichtige Glasbau der Passage weckt eine Reihe von (räumlichen) Assoziationen, mit denen besonders seine literarische Beschreibung spielt: Die Passage wird inszeniert als Glashimmel, als Glassarg, als Kristallpalast.<sup>70</sup> Die Geschichte ihrer Darstellung ist geprägt von „literarischen Motiven, die auf ebenso subjektive wie plastische Weise geschichtliche Bilder transportieren und [diese] der kollektiven Erinnerung auf vielleicht mächtigere Weise einschreiben als alle objektiven Fakten“.<sup>71</sup> Möglicherweise vermögen diese einprägsamen Bilder sogar Fakten zu unterlaufen: Denn auch wenn an die historische Entwicklung der Passage erinnert wird und diese als Vorläufer von Bahnhöfen und Fabrikhallen auftritt, ist damit weniger ihre transitorische Form oder ihre ökonomische Funktion gemeint. Ihre Architektur aus schmalen Metallstreben, zwischen die sich großzügige Glasflächen spannen, reiht die Passage in die Geschichte des Glas- und Eisenbaus ein. Besonders

---

<sup>69</sup> Vgl. dazu die These XVII zum Begriff der Geschichte, in der es heißt: „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt.“ Die monadische Struktur erlaubt es ihm, „eine bestimmte Epoche aus einem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen [...]“. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß [...] in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben“ (BENJAMIN Walter, *Über den Begriff der Geschichte* [1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. I, Teil 2, 1974, S. 703). Siehe in diesem Zusammenhang auch den Begriff der Monade nach Leibniz, die das ganze Universum vorstellt (vgl.: LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *La Monadologie* [1714, veröffentlicht 1840], Paris: Librairie Générale Française, 1991, S. 156 ff). Als (Leibnizsche) Monade erscheint die Passage als ‚Welt im Kleinen‘. Darüber hinaus weist die Monade ‚räumliche‘ Eigenschaften auf, die Benjamin auch im Passagenraum vorfindet. So heißt es bei Leibniz: « Les monades n'ont point de fenêtres » (*ebd.*, S. 126). Benjamin schreibt im *Passagen-Werk* (S. 661 [Q 2a, 7]), die Passage sei „ein fensterloses Haus“.

<sup>70</sup> Rainer Michael Schaper gibt in *Der gläserne Himmel. Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur* (1988) einen Überblick über die Metaphern der Passage in zahlreichen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts, die Passagen in Paris, Nantes, Mailand, Neapel und Berlin beschreiben. Die Autoren dieser Texte in deutscher, französischer, englischer und spanischer Sprache sind Nicolas Brazier, Émile Zola, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Louis-Ferdinand Céline, Louis Aragon, André Pieyre de Mandiargues, Julio Cortázar, John H. Burns, Ramón Gómez de la Serna, Siegfried Kracauer, Franz Hessel und John Henry Mackay.

<sup>71</sup> SCHAPER, *Der gläserne Himmel*, S. 11.

auffällig wird eine solche motivische Verbindung bei metaphorischen Schilderungen, die nicht mehr eindeutig auf die räumliche Funktion zurückzuführen sind, sondern nur noch von den bildlichen Übereinstimmungen auszugehen scheinen, wie etwa in der Darstellung als Aquarium oder auch als Gewächshaus.

Anhand der Metaphern „Aquarium“ und „Gewächshaus“ lässt sich zunächst verfolgen, wie sich Benjamins Interesse an den Passagen auf ihnen verwandte Bauformen ausweitet. Über ihre historische Einordnung unter den Glas- und Eisenkonstruktionen wird ersichtlich, wie sich im Verlauf von Benjamins Arbeit auch die Wahrnehmung der Passage wandelt: An die Stelle des „Aquariums“ aus dem Text *Passagen* tritt in den späteren *Aufzeichnungen und Materialien* der „Tempel des Warenkapitals“<sup>72</sup>. Beschreibt Benjamin in einer ersten Phase, wie es Aragon mit den Begriffen Aquarium, Glassarg und Maulwurfsgang tut, das Bild der Passage, so beschreibt er in einer zweiten Phase und ebenfalls mithilfe einer Raummetapher deren Funktion. Während sich nämlich die Metaphern „Aquarium“ wie auch „Feenpalast“ und „Feengrotte“<sup>73</sup> aus den frühen Schriften auf das Aussehen der Passage beziehen, wird mit dem „Tempel des Warenkapitals“ das beschrieben, wozu sie benutzt wird: Durch ihre Funktion als Warenlager und -umschlagplatz ist die Passage zu einem Raum geworden, in dem der Ware gehuldigt wird. Doch ihre Geschichte, für die Benjamin sich in dieser zweiten Phase seiner Arbeit über die Passagen interessiert, ist nicht nur die ihrer ökonomischen Entwicklung. Die Geschichte der Passage ist auch und vor allem die ihrer spezifischen Architektur und damit – wie die oben erwähnten Metaphern zeigen – zugleich eine Geschichte des Glasbaus.

Ist die Passage in ihrer Form sowie von ihrem Material her mit dem Aquarium und dem Gewächshaus verwandt, so verbindet Benjamin sie über ihre Baugeschichte mit dem bürgerlich-privaten Interieur, das – wie die Passage – im 19. Jahrhundert entsteht und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen entscheidenden Wandel erlebt. Dieser Wandel des Interieurs lässt sich wiederum mit der Entwicklungsgeschichte des Aquariums verbinden, das ebenfalls im Laufe des 19. Jahrhunderts aufkommt und gegen dessen Ende hin vom öffentlichen Zooaquarium zum privaten Zimmeraquarium

<sup>72</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 86 [A 2, 2].

<sup>73</sup> Diese Bezeichnungen für die Passage befinden sich in der obigen Reihenfolge in: *ebd.*, S. 1042, S. 1001 <D°, 6> und S. 700 [T 1 a, 8].

verkleinert wird. Auf die Größe eines Einrichtungsgegenstandes geschrumpft, und zugleich in domestizierter Form, hält das Meer Einzug in das bürgerliche Wohnzimmer, wo es „das Paradox einer Meeresfahrt innerhalb der eigenen vier Wände“ ermöglicht, eine „auf eine ‚durchschaubare‘ Form“ minimierte submarine Welt zeigt, „die mit den Augen erwandert und taxiert“ werden kann.<sup>74</sup>

Das Aquarium weist also Verbindungen sowohl zur Passage als auch zum Interieur auf. Über diese Verbindungen zu beiden Räumen stellt es eine Art Beziehung zwischen diesen her, die über die historischen Parallelen wie auch über die formale Annäherung der Passage an einen Innenraum hinausgeht. Ein Blick auf die bauliche Veränderung des bürgerlichen Interieurs zeigt, wie sich gegen Ende des Jahrhunderts bislang gegen die Außenwelt abgeschirmte Räume langsam öffnen. Hat bis dahin die Passage als überdachte Straße einen Innenraum imitiert, so ahmt nun das Interieur einen Außenraum nach. Erste Tendenzen dieser öffnenden Bewegung werden in der Einrichtung sichtbar: in Goldfischgläsern und Blumentöpfen erobert die Tier- und Pflanzenwelt das Haus. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts öffnen sich die Interieurs schließlich auch architektonisch: Die Fenster werden größer und machen so die Natur zu einem flächendeckenden Dekorationselement, statt sie in behelfsmäßige Behälter zu sperren – bis schließlich, wie in einer Nachahmung des durchsichtigen Wohnraumes der Fische, auch das Interieur der Menschen immer mehr zum Glashaus wird.

Tritt das Interieur im *Passagenwerk* erst in jenem Moment richtig in Erscheinung, als Benjamin sich der historischen Untersuchung des 19. Jahrhunderts zuwendet, erscheint dessen Verbindung mit der Passage keineswegs losgelöst vom Aquarium. Dieser Umstand wirft ein neues Licht auf die Entwicklung des *Passagenwerks*: Dass sowohl die Passage wie auch das Interieur Verwandtschaftsbeziehungen zum Aquarium aufweisen, widerlegt die These einer Abkehr von der bei Aragon entlehnten Aquariums-Metapher in jenem Moment, in dem in der historischen Studie das Interieur zum Vergleichsobjekt der Passage wird. Zugleich macht diese Beziehung deutlich, dass der Vergleich mit dem Aquarium auch für die Passage nicht nur über bildliche, sondern auch über bauliche Elemente funktioniert. Dadurch wird die Unterscheidung von einem metaphorischen Passagenbild in den frühen Schriften und

---

<sup>74</sup> BRUNNER Bernd, *Wie das Meer nach Hause kam. Die Erfindung des Aquariums*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2011, S. 51.

einer materiellen wie architekturgeschichtlichen Darstellung im späteren *Passagenwerk* aufgehoben. Frühe Notizen zu den Materialien Eisen und Glas sowie zur künstlichen Raumbeleuchtung deuten zudem darauf hin, dass die bau- und materialgeschichtliche Untersuchung der Passage vermutlich schon eingesetzt hat, bevor die Arbeit dementsprechend umstrukturiert wurde. Betrachtet man das Aquarium nicht nur als Metapher für die gläserne Passage, sondern eben auch als verwandte Architekturform mit ähnlichen baulichen Eigenschaften, so erscheint Benjamins Interesse an den Passagen von Anfang an als ein doppeltes: In der Begeisterung für Aragons verträumte Tiefseelandschaft hat sich mit großer Wahrscheinlichkeit bereits die Faszination für deren technische Ursachen abgezeichnet.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Eine doppelte Wahrnehmung der Passage sowohl als halluzinatives Traumgebilde wie auch als moderne, konstruktivistische Raumform scheint bereits im Surrealismus-Aufsatz angelegt, nämlich in der Zusammenführung zweier unterschiedlicher Kunstbewegungen durch die Namen Breton und Le Corbusier. Angesichts dieser Konstellation stellt Brüggemann fest, dass das Postulat an den Surrealismus, die Kräfte der Revolution zu gewinnen, „ihrem historischen Gehalt nach nichts anderes [darstelle] als den Versuch, zwei Formulierungen der Modernität miteinander zu vereinen, die zu diesem Zeitpunkt, Ende der Zwanzigerjahre, sich schon weit voneinander entfernt und gegeneinander Position bezogen haben: die asynchrone, halluzinativ-aleatorische und destruktiv-phantastische einerseits und die chronolatrische, konstruktivistisch-puristische andererseits.“ Dass beide in „wesentlichen ästhetischen Formkategorien konvergieren (Durchdringung, Superposition, Transparenz, Ansichtenmannigfaltigkeit, Montage/Collage)“, zeige die gemeinsamen Ursprünge an (BRÜGGEMANN, *Walter Benjamin und Sigfried Giedion*, S. 726). Diese beiden Formulierungen der Modernität gehen in den literarischen Arbeiten des Schriftstellers Paul Scheerbart eine potentielle Verbindung ein – was diesen für Benjamin besonders bedeutend macht. Zugleich zeige das Beispiel Scheerbart, so Brüggemann (*ebenda*), auch einen gemeinsamen Ausgangspunkt der beiden Formulierungen der Modernität, „der besonders dort deutlich wird, wo seine urbanistischen und architektonischen Phantasien programmatisch angeeignet und dargestellt werden – als der Versuch, die bürgerliche Lebenspraxis, den bürgerlichen Alltag halluzinativ zu überschreiten und konstruktiv zu überbieten“ (vgl. dazu Paul Scheerbarts *Glasarchitektur* von 1914).

### 5.3.1. Natur im Glaskasten: Aquarium und Gewächshaus

Mit dem Bild der gläsernen und in schummrig-grünes Licht getauchten Passage als Aquarium nimmt Aragon in *Le passage de l'Opéra* eine weitverbreitete Assoziation auf.<sup>76</sup> Doch wie kaum einem anderen gelingt es ihm, diese Unterwasserwelt in einem Metaphernfeld über seinen gesamten Passagentext hin auszubreiten und dabei immer wieder neu zu inszenieren.<sup>77</sup> Eine surrealistische Tiefseelandschaft, wie sie Aragon am Anfang von *Le passage de l'Opéra* mit bunter Flora und Fauna zeichnet<sup>78</sup>, öffnet sich dem Betrachter auch im bereits zitierten Text *Passagen* aus Benjamins frühen Entwürfen zum *Passagenwerk*: „Froschgrün und korallenrot“ schwimmen Kämme wie in einem Aquarium, Trompeten werden zu Muscheln, Okarinen zu Schirmkrücken.<sup>79</sup> Das Bild einer Unterwasserwelt überlagert die Auslagen in der von Benjamin beschriebenen Passage. Die Schirmkrücken erinnern zudem ausdrücklich an das

<sup>76</sup> Ramón Gomez de la Serna spricht von der « alma de submarino » der Passagen (GOMEZ DE LA SERNA Ramón, *El hombre de la galeria*, in: *Revista de Occidente*, Madrid, Nr. 39, September 1926, S. 304). André Pieyre de Mandiargues findet im Säulengang der Passage Pommeraye in Nantes eine aquatische Landschaft wie bei Jules Verne vor: « Les contours des arcades, qui sont flous, cette végétation palustre, l'humidité, les teintes opalines et glauques situent assez bien le passage Pommeraye dans les paysages abyssaux de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, où des scaphandriers, guidés par le capitaine Nemo, vont chasser tortues et requins entre les colonnades d'une Atlantide submergée » (PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Le Musée noir* [1946], Paris: Robert Laffont, 1973, S. 83), während Marcel Schneider in derselben Passage Anklänge an eine « flore sous-marine » erkennt (SCHNEIDER Marcel, *Aux couleurs de la nuit*, Paris: Albin Michel, 1955, S. 207). Marcel Proust sieht eine « longue galerie vitrée » als « un réservoir, une nasse où le pêcheur a entassé les éclatants poissons qu'il a pris, lesquels à moitié hors de l'eau et baignés de rayons miroitent aux regards en leur éclat changeant » und das Laub (« les charmilles dont la glauque verdure était traversée par les dernier rayons [de soleil] »), das sich von außen auf den gläsernen Gang senkt, erscheint ihm « comme les végétations d'un pâle et vert aquarium géant à la lumière surnaturelle » (PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], in: ders., *A la recherche du temps perdu*, hrsg. von Pierre Clarac und André Ferré, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 1954, S. 813). Von dieser letzten Stelle aus Prousts *A la recherche du temps perdu* existiert eine Übersetzung von Benjamin (zusammen mit Franz Hessel). Darin erscheint das Laub, das jenseits der Scheiben „wie Vegetation eines blaßgrünen Riesenaquariums unter künstlicher Beleuchtung“ wirkt, explizit „meergrün“ (PROUST Marcel, *Im Schatten der jungen Mädchen* [1927], übersetzt von Walter Benjamin und Franz Hessel, in: BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Supplement II, 1987, S. 389).

<sup>77</sup> Siehe dazu die Beschreibung der Passage als „Menschen-Aquarium“ (ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 152) sowie die Unterwasserszene im Schaufenster des Stockhändlers, das zu einem Aquarium im Aquarium wird (*ebd.*, S. 158-159), und schließlich folgende Szene, in der die (metaphorischen) Wassermassen die Grenzen der Passage überschreiten, die eine von einer Bucht unterspülte Grotte zu bilden scheint, welche sich auf das Meer der Stadt Paris hin öffnet: « [J]uste au-dessus du petit escalier par lequel on descend dans la rue Chauchat, [...] là où la grotte s'ouvre au fond d'une baie agitée par les allées et venues des démenageurs et commissionnaires, à la limite des deux jours qui opposent la réalité extérieure au subjectivisme du passage [...] » (*ebd.*, S. 176).

<sup>78</sup> Siehe: *ebd.*, S. 151 und S. 157-159: « Toute la faune des imaginations, et leur végétation marine [...] » befindet sich in der Passage de l'Opéra, und unter den Knäufen der sich sanft wie Seegrass wiegenden Spazierstöcke des Stockhändlers findet sich eine ganze « floraison de pomeaux », so welche mit « roses d'ivoire » oder andere « niellés de petits feuillages sentimentaux », die sich zudem « par l'effet d'un singulier tropisme » der Scheibe und somit dem Betrachter entgegenbeugen.

<sup>79</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1042.

Aragonsche Aquarium im Schaufenster des Stockhändlers und lassen die thematische wie poetologische Nähe zu jenem Text erkennen, der am Anfang von Benjamins Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen steht. Die Darstellung der Passage als Aquarium bildet also nicht nur aus räumlicher Sicht einen der auffälligsten Berührungspunkte zwischen dem *Passagenwerk* und *Le passage de l'Opéra*.

Eine weitere Verbindung zu Aragon und den Surrealisten zeigt sich in der von Benjamin sehr früh gestellten Frage zum Motiv des Traums. Der Traumbereich, in dem Aragon laut der weiter oben angesprochenen Kritik vonseiten Benjamins verharre, wird im *Passagenwerk* explizit mit dem Aquarium verknüpft. Benjamin notiert: „Motiv der Traumzeit: Atmosphäre der Aquarien“ und fragt: „Wasser Widerstand verlangsamend?“<sup>80</sup> Darin klingt eine Verwandtschaft von Traum und Wasser an: Die Atmosphäre von Aquarien, bestimmt durch die langsam dahingleitenden Fische und die durch die Wassermassen verzögerten Bewegungsabläufe, nähert sich der in anderem Rhythmus, oft in einer Art Zeitlupe vergehenden Zeit im Traum an. Anders gesagt: Das Aquarium scheint in eine Traumwelt zu gehören, in der die Zeit anderen Gesetzen gehorcht. Dafür sprechen auch die Gegenstände und Figuren, die ganz selbstverständlich andere Formen annehmen, wie beispielsweise die verschiedenfarbigen Kämmen, die sich plötzlich in bunte Fische verwandeln. Ausgehend von den von ihm festgehaltenen Ähnlichkeiten zwischen Wasser und Traum, lassen Benjamins Überlegungen zu Aragons surrealistischem Aquarium nur diesen einen Schluss zu: Die Passage de l'Opéra, in der die Zeit stehen geblieben scheint, wo sich Stockknäufel in Schlingpflanzen und Meerschampfeifen in Meerjungfrauen verwandeln, muss direkt einem Traum entsprungen sein.

Dieser Art von Verwandtschaft scheint Benjamin entfliehen zu wollen, indem er den Blick hebt und sein Augenmerk auf oberirdische Naturschauspiele richtet: auf die Pflanzen und Tiere, die – bei Aragon noch als Tiefseeflora und -fauna präsent – in Benjamins späteren Aufzeichnungen in einer evolutionären Bewegung aus dem Wasser steigen, um sich in Höhlen anzusiedeln. An den Wänden dieser Höhlen, die sich in einem weiteren Schritt als Passagen entpuppen, wuchert „als unvordenkliche Flora

---

<sup>80</sup> *Ebd.*, S. 1031 <0°, 46>.

die Ware“.<sup>81</sup> Diese Assoziation von Flora mit Ware statt mit der bisherigen aus Schlingpflanzen bestehenden Wasservegetation zeigt, wie der Passagenraum aus dem *Passagenwerk* sich von Aragons surrealistischer Phantasiewelt entfernt, um immer tiefer in die Geschichte des Kapitalismus einzutreten.<sup>82</sup> Der Traum aber verschwindet in dieser Verwandlung keineswegs. Nur die Verwandtschaftsbeziehungen werden andere: Nicht mehr das wassergefüllte Aquarium bildet eine Verbindung zur Traumzeit, sondern die filigrane Glasarchitektur macht die in einem wörtlichen Sinne materialhistorisch betrachtete Passage zu einem Traumhaus.<sup>83</sup>

Wachsen und wuchern unter dem Glasdach von Einkaufspassagen nun also Konsumgüter, so hat eine „Flora“, die auch tatsächlich Pflanzen bezeichnet, in Benjamins Passagen dennoch ihren Platz. Allein schon die Architektur des Passagenraumes lässt

---

<sup>81</sup> *Ebd.*, S. 670 [R 2, 3]: „Wie Gesteine des Miozän oder Eozän stellenweise den Abdruck von Ungeheuern aus diesen Erdperioden tragen, so liegen die Passagen heute in den großen Städten wie Höhlen mit den Fossilien eines verschollenen Untiers: der Konsumenten aus der vorimperialen Epoche des Kapitalismus, des letzten Dinosaurius Europas. An diesen Höhlenwänden wuchert als unvordenkliche Flora die Ware und geht, wie die Gewebe in Geschwüren, die regellosesten Verbindungen ein.“ Über die Begriffe „Miozän“ und „Eozän“ sowie über die „Fossilien“ lässt sich eine weitere Verbindung der Passage zur Urgeschichte und Archäologie herstellen. Indem die Passage als (urzeitliches) von Dinosauriern bewohntes Höhlengewölbe inszeniert wird, wird sie auch geologisch Teil einer Ur-Geschichte (die allerdings historisch gesehen vor der Epoche der Urgeschichte liegt).

<sup>82</sup> Eine ‚Warenvegetation‘, wie Benjamin sie im *Passagenwerk* inszeniert, kommt auch in Siegfried Kracauers Lindenpassage vor. Da „sprießen“ „[b]roschierte Werke [...] in einer absichtlich harmlosen Buchvegetation“ (KRACAUER, *Abschied von der Lindenpassage*, S. 328). Nicht direkt mit der Ware selbst, aber mit der eng mit ihr verbundenen Reklame, der auch ein Teil eines Konvoluts des *Passagenwerks* gewidmet ist, assoziiert Kraushaar „wuchern[de]“ Gewächse: „Im Schatten ihrer [= der Passage] hohen Fassaden sprossen [...] auch alle in ihrer Zeit überhaupt nur denkbaren Reklameformen wie in einem Treibhaus hervor: Schilder, Schaufenster, Vitrinen, Plakate. [...] Mit der Blüte der Werbemethoden verdichtet sich der Passagenraum zu einem exotischen Dschungel [...]“ (KRAUSHAAR Wolfgang, Die Passage als städtischer Mikrokosmos, in: *Freibeuter. Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik*, Berlin: Freibeuter Verlag/ Verlag Klaus Wagenbach, Nr. 3, 1980, S. 88). Auf eine Verbindung von Wasserfauna und Ware weist Mittelmeier hin. In *Adorno in Neapel* berichtet er, wie Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer, Alfred Sohn-Rethel und dessen Frau 1925 das Aquarium von Neapel besuchen und da, nach einer Beschreibung von Kracauer, „die Farne, die sich sträuben und wedeln [bestaunen], die würgenden Polypen und die geometrischen Muster, die Röhrensysteme, die ein ungeschöpfliches Leben bezeugen“. Die „ungeschöpflichen“, die gestaltlosen Wesen präsentiere der deutschsprachige Leitfadern zum Aquarium als „grünliche Gallertklumpen“, womit im Aquarium „die abstrakt menschliche Arbeit nach Marx’ Definition“ zu bewundern sei. Denn gleich auf den ersten Seiten des *Kapitals* heiße es über die Waren, von deren Gebrauchswert man abstrahiert habe: „Betrachten wir nun das Residuum der Arbeitsprodukte. Es ist nichts von ihnen übriggeblieben als dieselbe gesepentigte Gegenständlichkeit, eine bloße Gallerte unterschiedsloser menschlicher Arbeit.“ Einige Seiten weiter unten heißt es zudem: „Der Spuk des Fetischcharakters der Ware – im Aquarium wiederholt er sich am Menschen selbst. Die Ware tritt auf, als wäre sie Natur, dabei ist sie vom Menschen gemacht. Das ‚ungeschöpfliche Leben‘ des Wassergetiers sieht aus, als wäre es Natur, dabei blicken Adorno und Kracauer auf die Monstrosität der bürgerlichen Welt. [...] Im Aquarium blickt der Bürger auf seine eigene Fratze, er wird ‚infernalisch widergespiegelt‘“ (siehe: MITTELMEIER Martin, *Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*, München: Siedler Verlag, 2013, S. 74-79 und S. 103-104).

<sup>83</sup> Zur Passage als Traumhaus siehe S. 80 ff.

an ein Gewächshaus denken. Tatsächlich sind die beiden Bautypen historisch miteinander verwandt: Gewächshaus und Passage kommen zu dem Zeitpunkt auf, als man anfängt Eisen und Glas als Baumaterialien zu verwenden. Laut Meyer, dessen Werk *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik* (1907) Benjamin im *Passagenwerk* zitiert<sup>84</sup>, ist das Gewächshaus gar der „Ursprung aller Architektur aus Eisen und Glas im Sinne der Gegenwart“<sup>85</sup>, aus dem die Passage und alle weiteren Glas- und Eisenbauten – Wintergärten, Hallen, Bahnhöfe – sich in der entsprechenden zweckorientierten Umfunktionierung entwickeln werden. Mit dem Gewächshaus, das neben dem Aquarium als weitere Metapher herangezogen wird, kann nun am Raum die „Patenschaft der drei Reiche für die Passage“ abgelesen werden: Das Mineralreich, so Benjamin auf einem Manuskriptblatt zu den Motiven zur Passagenarbeit, steht „mit Glas und Eisen“ Pate für die filigrane Konstruktion der Passage; das Pflanzenreich „mit der Palme“; das Tierreich schließlich „mit Wasserfauna“.<sup>86</sup>

Der Palme, diesem exemplarischen Beispiel einer Zimmerpflanze, scheint es beschieden, die Natur in den Innenraum zu holen, wodurch sie beinahe zu einem festen Element der modernen Architektur wird. So notiert Benjamin zur Baugeschichte der neuartigen Glashäuser: „Zu früh gekommenes Glas, zu frühes Eisen: das war ein und dieselbe Sippe, Passagen, Wintergärten mit der herrschaftlichen Palme und Bahnhofshallen, wo die falsche Orchidee ‚Abschied‘ mit ihren winkenden Blütenblättern gezüchtet wurde.“<sup>87</sup> Indem er die verschiedenen Konstruktionen einer Familie zuordnet, schafft Benjamin eine Verbindung nicht nur zwischen dem Gewächshaus und der Passage, sondern – über den Wintergarten – auch mit dem Wohnraum, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch architekturgeschichtlich dieser Sippe annähern wird. Steht die „herrschaftliche Palme“ hier noch auf der Schwelle zur

---

<sup>84</sup> Über Meyers Buch schreibt Benjamin 1929 auch eine kurze Kritik, in der es heißt, es sei „durchaus unvergleichlich [...] durch die Sicherheit, mit der es den Eisenbau des neunzehnten Jahrhunderts fortlaufend ins Verhältnis zu Geschichte und Urgeschichte des Bauens, des Hauses selber zu setzen“ wisse. Es seien „Prolegomena zu einer jeden künftigen historisch-materialistischen Geschichte der Architektur“ (BENJAMIN Walter, Bücher, die lebendig geblieben sind [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. III, 1972, S. 170).

<sup>85</sup> MEYER Albert Gotthold, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen am Neckar: Paul Neff Verlag, 1907, S. 55. Zur Geschichte des Gewächshauses und seiner Vorreiterrolle unter den Glas- und Eisenkonstruktionen siehe auch: KOHLMAIER Georg und VON SARTORY Barna, *Das Glashaus. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel-Verlag, 1981. Zur Geschichte des Gewächshauses und des Wintergartens siehe außerdem: MARREY Bernard und MONNET Jean-Pierre, *La grande histoire des Serres & des Jardins d'hiver. France 1780-1900*, Paris: Graphite, 1984.

<sup>86</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1208.

<sup>87</sup> *Ebd.*, S. 1044.



Wohnung – in jenem Raum nämlich, der ähnlich der Passage eine Zwischenstellung zwischen Drinnen und Draußen einnimmt<sup>88</sup> –, so hält sie bereits im 19. Jahrhundert, noch vor dessen architektonischer Veränderung, ihren Einzug ins Interieur. Auch diese Reise findet stufenweise statt, wie in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und in der *Einbahnstraße* nachzulesen ist: Wird die Palme zunächst in den „dunklen Korridor“ verbannt<sup>89</sup>, so rückt sie mit der Zeit ins Wohnzimmer vor – auch wenn ihr in einer „hochherrschaftlich möblierte[n] Zehnzimmerwohnung“ zwischen „riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büfets“ nur eine „sonnenlose Ecke“<sup>90</sup> zugewiesen wird.<sup>91</sup> Der Einzug der Palme in den bürgerlichen Salon markiert den Anfang des im 19. Jahrhundert aufkommenden Trends, die (wohlgeordnete und gezähmte) Natur ins Haus zu holen. In Form von Zimmerpflanzen und Aquarien soll sich die Natur ins Interieur begeben. Landschaftsbilder öffnen im Gegenzug den Raum auf die Natur.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> Wie die Passage ist auch der Wintergarten ein überdachter Außenraum: Der gläserne Vorbau ist, wie sein Name sagt, ein Garten, der durch die ihn umgebenden Glaswände und das Dach ins Innere hineingeholt und damit vor Umwelteinflüssen geschützt wird, sodass er eben auch im Winter blühen kann.

<sup>89</sup> *Das Telephon* erzählt nicht nur das glückliche Schicksal des lange Zeit in die Peripherie der Wohnungen verbannten Kommunikationsapparats, sondern auch die traurigen Anfänge der Zimmerpflanzenära: „Denn als Lüster, Ofenschirm und Zimmerpalme, Konsole, Gueridon und Erkerbrüstung, die damals in den Vorderzimmern prangten, schon längst verdorben und gestorben waren, hielt, einem sagenhaften Helden gleich, der in der Bergschlucht ausgesetzt gewesen, den dunklen Korridor im Rücken lassend, der Apparat den königlichen Einzug in die gelichteten und helleren, nun von einem jüngeren Geschlecht bewohnten Räume“ (BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1972, S. 242).

<sup>90</sup> BENJAMIN, *Einbahnstraße*, S. 89.

<sup>91</sup> Dass sie „um so *obdachloser* aus[sah] als längst nicht mehr der dunkle Erdteil sondern der benachbarte Salon als ihre Heimat empfunden wurde“, unterstreicht die Schutzlosigkeit, der die Palme in der ihr fremden Umgebung ausgeliefert ist – verliert sie doch das metaphorische Dach über dem Kopf gerade in jenem Moment, als der Innenraum zu ihrem zu Hause wird (siehe: BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1972, S. 295, meine Hervorhebung).

<sup>92</sup> In einer Art Gegenbewegung verschmelzen Natur und Interieur in einem anderen Fragment aus dem *Passagenwerk* miteinander: „Der Bürger, der mit Louis-Philippe heraufkam, legt Wert darauf, sich die Natur zum Interieur zu machen. Im Jahre 1839 ist ein Ball auf der englischen Botschaft. Zweihundert Rosenstöcke werden bestellt. ‚Der Garten‘ – so erzählt ein Augenzeuge – ‚trug ein Zeltdach und wirkte wie ein Konversationssalon. Aber welch ein Salon! Die duftigen, mit Blumen überhäuften Beete hatten sich in enorme Jardinieren verwandelt, der Sand der Alleen verschwand unter blendenden Läufern, anstelle der Gußeisernen Bänke fand man damast- und seidenüberzogene Kanapees; ein runder Tisch trug Bücher und Alben. Von weitem drang der Lärm des Orchesters in dieses ungeheure Boudoir herein“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 291 [I 4, 1]). Der künstlich erzeugte Innenraum im Garten spiegelt nun gerade nicht die freie Natur im Innern eines Hauses vor. Hier verschwindet vielmehr der natürliche Außenraum unter Damast, Seide und Teppichböden und die offene Weite wird durch ein Dach begrenzt. Das Interieur verlagert sich nach Draußen, verwandelt das Exterieur in ein „Boudoir“, dem – als Rückzugsort *par excellence* – etwas Privateres anhaftet als anderen Innenräumen. Die Vermischung zwischen halbprivatem Konversationssalon und äußerst privatem „Schmollwinkel“, der hier zu ungeheurer Größe anschwillt und eine ganze Gesellschaft umschließt, lässt die Verschränkung nicht nur von Innen und Außen, von Natur und Architektur in umgekehrter Perspektive zu den üblichen natürlich kodierten Interieurs auftreten, sondern weist zugleich auf die damit verbundene Überlagerung von Öffentlichkeit und Privatheit auch innerhalb dieser Kategorien hin.

Wie die Natur gezähmt und langsam in den Wohnraum integriert wird, lässt sich ausführlicher noch als an der Benjaminschen Zimmerpalme an der historischen Entwicklung des Aquariums verfolgen, das mit dem Meer ein Stück Natur domestiziert. Mit dem Aufkommen von Zimmeraquarien wird nicht nur ein Stück der Außenwelt in den Innenraum hereingeholt. Das Interieur selbst fängt an, sich allmählich der Außenwelt zu öffnen und wird dabei immer transparenter: An die Stelle von Wandbehängen rücken große Fensterfronten, die die Außenwelt nicht mehr nur als Abbild zeigen oder die Natur nur im Kleinformat einlassen. So weist der Wohnraum der Menschen auf einmal Ähnlichkeiten mit dem gläsernen Kasten auf, den er einst aufgenommen hat, um der Natur näher zu kommen. Nicht nur eine formale Annäherung sieht Kranz in dieser Entwicklung, die ihr zufolge das Interieur tatsächlich in ein ‚Aquarium‘ verwandelt:

Als Element innerhalb des bürgerlichen Heims erlaubt das Aquarium Rückschlüsse auf die Rolle eben jenes Interieurs, das es beherbergt; in letzter Konsequenz wird der architektonische Innenraum gegen Ende des 19. Jahrhunderts [...] selbst zu einem aquatischen Glashauss.<sup>93</sup>

Der Begriff des Glashauses verweist zunächst auf einen Umbruch in der Wohnarchitektur. Die Schriften zur Architektur, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Entwicklung von sich öffnenden Wohnbauten nachzeichnen und die Möglichkeiten neuer Baumaterialien und Konzepte aufzeigen, tragen Titel wie *Neues Wohnen. Neues Bauen* (Behne, 1927) oder *Befreites Wohnen* (Giedion, 1929), an denen sich der Trend zu Offenheit, Licht und Luft ablesen lässt. Besonders Le Corbusier setzt in der Konzeption seiner modernen Wohnhäuser auf Eisen, Stahl und Glas und frönt so einer neuen Ära, deren Schlagworte Licht, Luft und Transparenz sind. „Heute ist die Losung nicht Verschränkung sondern Transparenz. (Corbusier!)“<sup>94</sup>, notiert Benjamin im *Passagenwerk* und schreibt dieser Entwicklung das Ende des Wohnens zu, wie es das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts mit seinen düsteren, vor Gegenständen überquellenden und mit dicken Vorhängen abgedichteten Zimmern inszenierte: „Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende.“<sup>95</sup>

<sup>93</sup> KRANZ Isabel, ‚Parlour oceans‘, ‚crystal prisons‘. Das Aquarium als bürgerlicher Innenraum, in: *Ambiente. Das Leben und seine Räume*, hrsg. von Thomas Brandstetter, Karin Harrasser und Günther Friesinger, Wien: Turia+Kant, 2010, S. 159.

<sup>94</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 528 [M 1 a, 4].

<sup>95</sup> *Ebd.*, S. 291 [I 4, 4].

Auf die Transparenz ihres Raumes ist sicher auch die Bezeichnung der gläsernen Passage als Aquarium als erstes zurückzuführen.<sup>96</sup> Aber auch mit einem realen Aquarium, nämlich dem ihr in ihrer Größe entsprechenden Grottenaquarium, weist die Passage Gemeinsamkeiten auf: Durch das Dach zu einem Innenraum geworden, liegt mit der Passage nicht (mehr) die Straße, sondern ein Interieur auf der Außenseite der an sie angrenzenden Räume. Es grenzen also zwei Innenräume aneinander, die einzig eine Schaufensterscheibe voneinander trennt, oder anders gesagt: Dies- und jenseits der Scheibe befindet sich ein gleicher Raumtyp. Ebenfalls zwei gleiche Räume, die nur hier und da anders ‚gefüllt‘ sind – einmal mit Wasser, einmal mit Luft –, finden sich in den Grottenaquarien. Dem Besucher wird dadurch der Eindruck vermittelt, er halte sich selbst in dieser Unterseewelt auf, Auge in Auge mit den Fischen und anderen Aquariumbewohnern, die jenseits der Glasscheibe im selben (Höhlen-)Raum schwimmen. Ein solches Aquarium, in dem die Menschen selbst sich hinter Glas befinden, entdeckt Aragon in der von ihm nicht ohne Grund als „Menschen-Aquarium“ bezeichneten Passage. Dieser Begriff verweist zudem nicht nur auf einen ähnlich konzipierten Raum. Darüber hinaus zeigt er deutlich, wie durch Glaswände der Blick in beide Richtungen möglich ist: Zum Aquarium wird die Passage nicht allein als gigantischer Glasbehälter, sondern auch, weil die Menschen darin ausgestellt sind, wie die Tiere im Zoo.

Die eigentlichen Zoo-Aquarien, deren eines 1867 zur Weltausstellung in Paris erbaut wird, gewähren erstmals einen Einblick in die bis dahin unbekannte Tiefseewelt.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Eine weitere Gemeinsamkeit liegt im Modellcharakter der beiden Konstruktionen: Wie die Passage eine „Welt im Kleinen“ darstellt (*ebd.*, S. 83 [A 1, 1]), zeigt das Aquarium das Meer in einer Miniaturform.

<sup>97</sup> Siehe zum Aufkommen der Aquarien: KRANZ, „*Parlour oceans*“, „*crystal prisons*“. 1869 entsteht in Berlin, Unter den Linden, ein ‚Aquarium‘, dessen Bau fast sämtliche Verwendungszwecke des Glashauses beinhaltet: In der zweigeschossigen Anlage führt ein Rundgang durch die Natur der gesamten Erde – und dies sowohl in horizontaler wie auch in vertikaler Richtung. „Das obere Geschoss enthält [unter einer Glaskuppel] ein Terrarium, Tiere, welche oberhalb der Erdoberfläche leben, während das untere Geschoss, das Aquarium, die Wassertiere“ aufnimmt. Die beiden Teile sind durch eine Grotte verbunden, „welche durch beide Geschosse durchgeht und an ihren Wänden die geognostische Schichtung der Erde bis zum Alluvium hinauf in einem Durchschnitt durch die Erdrinde darstellt; im oberen Geschoss zeigt sie Bäume und Sträucher, mit Vögeln bevölkert, während im unteren Geschoss der Grund von einem Bassin eingenommen wird, welches durch einen Wasserfall seine Speisung erhält und mit Salamandern und den vorsintflutlichen Tieren möglichst ähnlich sehenden Geschöpfen besetzt [ist]. [...] Der ganze Raum [zeigt] im Kleinen eine Darstellung der Terrainbildung [...], vom Gebirge bis zur Wiese und dem Sumpf herab. Die Verteilung der Tiere [folgt einer] geographische[n] Ordnung, Tropengenden, nördliche Teile Asiens, Afrika, Australien, Europa“ (siehe: KOHLMAIER und VON SARTORY, *Das Glashaus*, S. 277-282. Das auf S. 280-281 abgedruckte Zitat, aus dem der obenstehende Ausschnitt entnommen ist, stammt aus der *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 19, Heft 8-10, 1869, S. 432-435).

Dazu kommt, dass die Tiere nun auch lebend bewundert werden können, was einen entscheidenden Unterschied darstellt zu den ausgestopften und aufgespießten Exemplaren in den Naturkundemuseen, die bis dahin die einzige Möglichkeit boten, die Tierwelt zu erforschen, ohne dass man sich dafür in die freie Natur begeben musste. Das durch ein künstliches Grottensystem vermittelte Gefühl, selbst unter Wasser zu sein, anstatt das maritime Leben nur durch eine Glasscheibe hindurch betrachten zu können, die einen zugleich von der Wasseroberfläche trennt, verstärkt zudem den Eindruck, die Fische in ihrem natürlichen Habitat zu beobachten. Dass das mehr oder weniger ausgedehnte Wasserglas Fische und andere Meerestiere *in natura* – lebend und zugleich in ihrer scheinbar natürlichen Umgebung – zeigt, ist auch ein Grund für das Aufkommen des Heimaquariums, das in immer mehr Haushalte einzieht und offenbar bereits Ende des 19. Jahrhunderts einen festen Bestandteil des bürgerlichen Interieurs bildet. In dessen heterogenen und dabei ‚natürlich‘ kodierten Wohnraum fügt sich das Aquarium, dessen Inhalt in ständiger Bewegung ist, nahtlos ein:

Im Zentrum der bürgerlichen Existenz, dem Salon und Wohnzimmer, angekommen und neben allerlei exotischen Objekten aufgestellt, ermöglicht das Aquarium die Tuchfühlung mit einem Surrogat der Natur mitten in der Stadt. Mit seinen organischen Formen und oft auch überbordenden Ornamenten wertet es das Wohnzimmer, dieses Rückzugsgebiet vor der faszinierenden, aber oft auch als hässlich empfundenen industriellen Welt, die in der zweiten Jahrhunderthälfte mit aller Kraft an Gestalt gewinnt, auf und macht die für die Bewahrung der eigenen Identität so wichtige Wohnwelt erträglicher.

Das Aquarium, das richtige bewegte Bilder liefert, findet seinen Platz neben den Elfenbeinfigurinen, orientalischen Mohrenstatuen und dem gotischen Schlafzimmer.<sup>98</sup>

Wie mit der Zimmerpalme wird auch mit dem Aquarium die Natur in den Innenraum geholt, wo sie sich allerdings trotz der inszenierten Wildheit ihrer neuen Umgebung entsprechend ganz domestiziert verhält. Das Interieur des Goldfisches ist nämlich beinahe ebenso sehr ‚eingerichtet‘ wie dasjenige seines Besitzers. Denn Gefahren wie natürliche Feinde werden entfernt; man achtet peinlich genau darauf, keine Spezies zusammenzusetzen, die sich gegenseitig gefährlich werden können. Diese frühzeitige Selektion durch Menschenhand unterscheidet das Milieu des Aquariums deutlich vom

---

<sup>98</sup> BRUNNER, *Wie das Meer nach Hause kam*, S. 89.

natürlichen Lebensraum der Tiere.<sup>99</sup> So ist die See fürs Wohnzimmer zwar ihrem natürlichen Milieu nachempfunden, doch ist die Natur dabei nur Kulisse und ihr Idyll entsteht erst durch das Eingreifen des Menschen. In diesem nicht nur hübsch, sondern zugleich auch bequem ‚eingerichteten‘ Aquarium zeigt sich nicht nur die Vorliebe der bürgerlichen Interieurs des 19. Jahrhunderts für natürlich kodierte Einrichtungsgegenstände und Wohnaccessoires. Darin spiegelt sich auch eine Sehnsucht des Bürgers, sein Interieur wie einen geschützten Lebensraum um sich herum aufzubauen.<sup>100</sup>

Während das Bild des Interieurs als Aquarium durch dessen gesamte Entwicklungsgeschichte hindurch zwangsläufig metaphorisch bleibt, passt der Begriff des Gewächshauses, wenn auch nicht unbedingt auf das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts, so doch auf den moderneren Wohnraum fast im wörtlichen Sinne. Da Palmen und Orchideen, anders als Fische, im selben Element leben können wie der Mensch, braucht es keine Trennung mehr: Die Wände des Pflanzenheims fallen mit den Wohnzimmerwänden zusammen. Die Natur bleibt weder im Zimmeraquarium eingesperrt noch wird sie jenseits der Glasfassade ausgesperrt. In der baulichen Veränderung, die das Interieur dem Glashaus annähert, schließt sich so der Kreis der Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Interieur, Aquarium, Gewächshaus und Passage: Indem die Außenwelt plötzlich allgegenwärtig wird, sozusagen von allen Seiten her eindringt, wird das Interieur zugleich zur Passage, die es in ihrer Form eines gegen außen offenen Innenraumes und gleichzeitig überdachten Außenraumes nachahmt.

---

<sup>99</sup> Siehe zur ‚Natürlichkeit‘ des Aquariums: KRANZ, *„Parlour oceans“, „crystal prisons“*, S. 168-171.

<sup>100</sup> Diese Schutzfunktion hat auch der Wintergarten, obwohl die ausgesperrte ‚Gefahr‘ dabei nur klimatische Umwelteinflüsse sind: „Es liegt ein wunderbarer Reiz darin, mitten im Winter die Fenster eines Salons öffnen zu können und statt der rauhen [*sic*] Dezember- oder Januarluft einen milden, balsamischen Frühlingshauch zu fühlen. Es regnet vielleicht draußen, oder der Schnee fällt vom schwarzen Himmel in stillen Flocken herab, man öffnet noch die Glastüre und befindet sich in einem irdischen Paradiese, das des Winterschauers spottet“, schreibt Prinzessin Mathilde von Bonaparte 1869. Zitiert nach: KOHLMAYER und VON SARTORY, *Das Glashaus*, S. 45.

**5.3.2. „... wie das Blatt den ganzen Reichtum der empirischen Pflanzenwelt aus sich herausfaltet“:  
Die Passage als Urphänomen**

Ende der Zwanzigerjahre ändert sich die Informationslage für das Passagenprojekt. Mit Benjamins Lektüre von Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton* (1928)<sup>101</sup> und dem zunehmenden Wissen über Transparenz, über das „Freilicht- und Freiluftwesen“<sup>102</sup> als Prinzip des Neuen Bauens wird, wie Brüggemann bemerkt,

der residuale Raum der Passage, Raum opaker Verschränkung, Durchgang durch den panoptischen Hohlraum der veraltenden Ding- und Symbolwelten bürgerlicher Kultur- und Lebensformen, durch raumgewordene Vergangenheiten aus Lebens- und Weltzeit, in geschichtstheoretischer Konstellation bezogen auf die konstruktivistisch-funktionalistische Nüchternheit und Ausdrucksarmut des Bauens mit Glas, Eisen und Eisenbeton und ihre Formwelten der Öffnung und Durchdringung.<sup>103</sup>

In den Mittelpunkt von Benjamins Interesse rücken nun die Architekturgeschichte und die baulichen sowie auch die ökonomischen Voraussetzungen der Passage. Bei der Wiederaufnahme des Projekts Mitte der Dreißigerjahre fließen die neuen bauhistorischen Erkenntnisse in seine Arbeit ein: Im deutschen Exposé von 1935 wird dieser Bautyp des 19. Jahrhunderts nach einem historisch-analytischen Modell eingeführt, das die Entwicklung der Passagen von ihrer Entstehung bis zu ihrem Verfall nachzeichnet. Der erste Abschnitt dieses Passagen-Exposés, der auch im französischen Exposé von 1939 steht und sich in Ansätzen auf mehrere Fragmente im Konvolut A [Passagen, magasins de nouveauté<s>, calicots] der *Aufzeichnungen und Materialien* verteilt, gibt einen Überblick seit 1822, wobei zunächst die wirtschaftlichen Entwicklungen und die baulichen Möglichkeiten aufgezeigt werden, die überhaupt erst

---

<sup>101</sup> In einem Brief an Giedion vom 15. 2. 1929 schreibt Benjamin: „Sehr geehrter Herr Gidion [*sic*], als ich Ihr Buch bekam, elektrisierten mich die wenigen Stellen die ich las derart, daß ich mir vornehmen mußte, nicht eher an die Lektüre zu gehen als bis ich den Kontakt mit meinen ihm verschränkten Untersuchungen in höherem Maße besäße als im Zeitpunkt seines Eintreffens, äußerer Umstände wegen, der Fall war. Seit einigen Tagen sind nun bei mir die Dinge wieder in Fluß gekommen und ich verbringe Stunden über Ihrem Buch, in Bewunderung. Noch kenne ich es erst in seinem letzten Teile. Absichtlich schreibe ich Ihnen, solange ich die Bewegung, in die es mich versetzt, noch regi-ere. Ihr Buch stellt einen der wenigen Fälle dar, die wohl jeder kennt: daß wir vor der Berührung mit etwas (oder jemandem: Schrift, Haus, Mensch etc) vorher wissen, daß sie im höchsten Grade bedeutsam geraten muß“ (BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, S. 443-444).

<sup>102</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 292 [I 4, 4].

<sup>103</sup> BRÜGGEMANN Heinz, „Die unterseeischen Tiefen der Kinderstuben“. Erinnerung und kulturelles Gedächtnis residualer Räume bei Clemens Brentano und Walter Benjamin, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 234.

zur Entstehung der Passage geführt haben.<sup>104</sup> Als erste Bedingung ihres Aufkommens nennt Benjamin die Hochkonjunktur des Textilhandels, der in den in Passagen gelegenen *magasins de nouveautés* seine Warenlager aufschlägt, sodass die Passagen zu Vorläufern der Warenhäuser werden. Dadurch verwandeln sie sich in Zentren des Handels und treten in den Dienst des Kaufmanns ein. Dieser will eine attraktive Ausstattung seiner Räume und fordert eine möglichst lange Verkaufszeit, also bedürfen die düsteren Gänge einer künstlichen Beleuchtung. So wird die Passage zum Schauplatz der ersten Gasbeleuchtung. Die zweite Bedingung für das Entstehen der Passagen bestimmt weniger den ‚Inhalt‘ als vielmehr die äußere Form des Raumes: Sie wird durch die Anfänge des Eisenbaus gebildet, der sich vorwiegend Bauten transitorischen Zwecks annimmt, und steht so am Anfang einer technischen Entwicklung, die eine ganze Reihe von neuen Gebäudetypen hervorbringen wird.

Der ursprüngliche Gegenstand des *Passagenwerks*, aus dem sich von ökonomischen und sozialen Veränderungen über technische (R-)Evolutionen bis hin zu städtebaulichen Umstrukturierungen alle weiteren Themen entwickeln, nimmt nicht nur im Exposé eine exponierte Stellung ein. Der Passage gehört auch das erste Fragment im ersten Konvolut der *Aufzeichnungen und Materialien*, [A 1, 1], das als Quelle für die Exposés zu dienen scheint. Dieser Einstieg bildet einen doppelten Anfang im Raumgefüge von Benjamins Arbeit: Er behandelt den Ursprung der Passage und führt diese als Sujet der Arbeit ein. Die Passage ist Ausgangspunkt (als deren ursprünglicher Untersuchungsgegenstand) und Beginn (das erste Fragment im ersten Konvolut) des *Passagenwerks*.

„Wir haben“, sagt der illustrierte Pariser Führer, ein vollständiges Gemälde der Seine-Stadt und ihrer Umgebungen vom Jahre 1852<,> „bei den inneren Boulevards wiederholt der Passagen gedacht, die dahin ausmünden. Diese Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt im Kleinen ist [...], in der der Kauflustige alles finden wird, dessen er benötigt. Sie sind bei plötzlichen Regengüssen der Zufluchtsort aller Überraschten, denen sie eine gesicherte, wenn auch beengte Promenade gewähren, bei der die Verkäufer auch ihren Vorteil finden.“ [...]

---

<sup>104</sup> Siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 45-46.

Diese Stelle ist der *locus classicus* für die Darstellung der Passagen, denn aus ihr entspringen nicht allein die *divagations* über den Flaneur und das Wetter, sondern auch was über die Bauweise der Passagen in wirtschaftlicher und architektonischer Hinsicht zu sagen ist, könnte hier seine Stelle finden.<sup>105</sup>

Doch nicht nur der Gegenstand der Passage wird hier eingeführt. Und ebenso wenig stellt dieses Fragment nur Quellenmaterial für die *Exposés* dar. Da es nämlich bereits eine Vielzahl der Motive und Themen enthält, die in den nachfolgenden Fragmenten und Konvoluten aufgenommen werden, dient dieses Exzerpt selbst als Exposition des *Passagenwerks*.

Der Hinweis darauf, was „hier seine Stelle finden“ könnte, teilt das Fragment [A 1, 1] in zwei Teile: Einen ersten Teil bildet das Zitat aus dem *Illustrierten Pariser Führer*, das Benjamin bereits in den *Frühen Entwürfen* notiert hat und hier wieder aufnimmt. Der zweite Teil, vom Zitat – das durch Anführungszeichen und eine Quellenangabe als solches ausgewiesen wird – durch einen Absatz abgesetzt, stellt einen Kommentar des ersten Abschnitts dar und hält zugleich die Aufgabe fest, die Benjamin sich stellt: Er will, was sich aus „[d]iese[r] Stelle“ „entspinnt“, entwickeln.<sup>106</sup> „Diese Stelle“ verweist auf das vorangehende Zitat, also auf die Stelle im Buch vor dem Kommentar, und zugleich auf die Herkunft ebendieses Zitats. Die Einordnung als *locus classicus* verleiht dem Textausschnitt eine Autorität, die sich durch dessen Nennung auf Benjamins Arbeit überträgt. Der Kommentar scheint zu verkünden: Hier wird nicht irgendeine beliebige Stelle eines unbekannten Reiseführers zitiert, sondern die Referenz *par excellence*. Umgekehrt aber wird diese Stelle auch gerade durch das Zitieren und die entsprechende Bezeichnung als Klassiker etabliert.<sup>107</sup> So ist der *Illustrierte Pariser Führer* einerseits Referenztext für Benjamins Vorhaben; andererseits macht ihn erst diese Verwendung zur Referenz in Sachen Passagen – was wiederum Benjamins *Passagenwerk* zu einer Autorität erhebt.

<sup>105</sup> *Ebd.*, S. 83 [A 1, 1].

<sup>106</sup> Im „Entspinnen“, was das Eingangszitat über die Passage an weiteren Themen bereithält, klingt auch das Ent- oder Auffalten beziehungsweise das ‚Entrollen‘ einer Textstelle mit, das implizit im Begriff des Konvoluts vorhanden ist – dem ‚zusammengerollten‘ Blatt Papier, abgeleitet aus dem lateinischen *convolutus* – und so für das gesamte *Passagenwerk* zu gelten scheint: Die Konvolute bilden das Material, aus dem Benjamin die Studie über das 19. Jahrhundert entwickeln will.

<sup>107</sup> Dies erscheint besonders interessant, wenn man bedenkt, dass Benjamin für diesen Reiseführer weder einen Autor angibt noch, wie für andere Werke, eine genauere bibliographische Angabe macht. Es handelt sich also hier wahrscheinlich um keinen sehr bekannten Pariserführer. Ein Hinweis oder auch nur eine Vermutung über diese Quelle steht weder im Verzeichnis der von Benjamin gelesenen Schriften, noch in den Anmerkungen des Herausgebers zum *Passagenwerk*. Falls es sich dabei um einen französischsprachigen Führer handelt, scheint die Übersetzung von Benjamin selbst zu stammen.



Ist es wenig verwunderlich, dass sich Benjamin für seine historische Studie über das Paris des 19. Jahrhunderts eine von zahlreichen Quellen über die Stadt zu Nutzen macht, mag es auf den ersten Blick erstaunlich erscheinen, dass er seine Informationen einem Reiseführer und nicht etwa einer Chronik entnimmt. An Material kann es ihm keineswegs gefehlt haben, denn als Gegenstand von Geschichtsbüchern scheint die Stadt Paris eine Art Vorreiterrolle einzunehmen – und das nicht erst seit dem 19. Jahrhundert, wie Benjamin selbst in einem Fragment aus den *Aufzeichnungen und Materialien* darlegt:

Es gibt wenig in der Geschichte der Menschheit, wovon wir soviel wissen wie von der Geschichte der Stadt Paris. Tausende und zehntausende von Bänden sind einzig der Erforschung dieses winzigen Fleckens Erde gewidmet. Die echten Führer durch die Altertümer der alten Lutetia Parisorum kommen schon aus dem 16<sup>ten</sup> Jahrhundert. Der Katalog der kaiserlichen Bibliothek, der unter Napoleon III in Druck ging, enthält fast hundert Seiten unter dem Stichwort Paris und auch diese Sammlung ist bei weitem nicht vollständig. Viele der Hauptstraßen haben ihre Sonderliteratur und über Tausende der unscheinbarsten Häuser besitzen wir schriftliche Nachricht.<sup>108</sup>

Der Grund, warum Benjamin sich ausgerechnet eines illustrierten Führers bedient, um das Bild von Paris im 19. Jahrhundert wiederzugeben<sup>109</sup>, muss daher mit der besonderen Rolle zu tun zu haben, die diese Stadt in seiner Untersuchung einnimmt: Mit dem Bericht über die Passage erzählt der zitierte Ausschnitt aus dem *Illustrierten Pariser Führer* zwar von der Geschichte, der Architektur und der Wirtschaft der Stadt im 19. Jahrhundert, doch schildert er die Passage nicht nur als einen Höhepunkt der Bau-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Indem er sie als „eine Stadt, eine Welt im Kleinen“ einführt, stellt er die Passage als Modell für Paris dar, an dem die Geschichte der ganzen Stadt abgelesen werden kann – jener Stadt, die Benjamin, wie der Titel des Exposé von 1935 deutlich macht, zur „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ ernennt.

<sup>108</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 134 [C 1, 6].

<sup>109</sup> Margaret Cohen liest das *Passagen-Werk* selbst als einen Touristenführer, wobei sie ihm eine doppelte Funktion zuschreibt, für die unterschiedliche Reihen stehen: Mit „the *Passagen-Werk* was to serve both as *Guide Bleu* and *Guide Noir* to the nineteenth-century Paris“ bezeichnet sie Benjamins Paris-Buch nicht nur als klassischen Reiseführer (« *Guide Bleu* »), sondern präsentiert es unter dem Etikett « *Guide Noir* » – „punning on the touristic *Guides Bleus* through allusion to the *roman noir*, the French equivalent of the Gothic novel“ – zugleich als „guid[e] to the Gothic sides of familiar places“ (COHEN, *Profane Illumination*, S. 1-4). Die Titel, die sie zur Illustration anführt und die alle das Wort *mysterious* enthalten, wie etwa der *Guide to Mysterious Paris*, würden auch auf Aragons (surrealistischen) « *petit guide* » der Passage de l'Opéra passen.

Verliert diese Hauptstadt durch die Abkoppelung von ihrem Land ihre räumliche Verortung, gewinnt sie durch die Montage mit einem Jahrhundert eine zeitliche Verankerung: Paris wird zum Modell für eine ganze Epoche. Dieser Modell-Charakter überträgt sich auf die Passage, in der sich die Stadt spiegelt, sodass die Passage nicht nur das Bild von Paris im 19. Jahrhundert, sondern auch dieses 19. Jahrhunderts selbst in sich trägt.

Berücksichtigt man dazu, welche Epoche Benjamin ausgehend von einem Eintrag in einem Reiseführer untersucht, liest sich das Zitat als Reminiszenz an das Genre der Reise- und Stadtführer, die im 19. Jahrhundert aufkommen.<sup>110</sup> Zwar gibt es bereits ab dem 16. Jahrhundert einzelne Handbücher, die Fremden die Vorzüge eines Ortes aufzeigen. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts aber entstehen die ersten Reiseführer-Reihen. Murray in England, Hachette (*Guide Bleu*) in Frankreich, Baedeker in Deutschland sind nur einige Namen, die für die neuen Serien von Reiseführern stehen. Für die Stadt Paris ist der Aufschwung des Touristenführers offenbar besonders mit den Weltausstellungen verbunden, für deren jede – 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 – mehrere neue Führer erscheinen oder alte neu aufgelegt werden. An diesen Weltausstellungen zur Zeit des Second Empire, für das Benjamin sich besonders interessiert, werden zahlreiche im *Passagenwerk* behandelte Gegenstände vorgeführt: So wird beispielsweise 1851 in London der Crystal Palace präsentiert und 1889 in Paris die Eisenkonstruktion des Eiffelturms. 1900 werden anlässlich der Weltausstellung die Pariser Metro eröffnet und der Gare d'Orsay mit seinem Glasdach erbaut.<sup>111</sup> All diese Errungenschaften sind nicht nur mit dem Bautyp der Passage verwandt, sondern dürften im Kontext dieser industriellen Huldigung den materialhistorisch interessierten Blick fesseln, der sich an die technischen Details heftet: das Material, aus dem die Passage besteht, die Art und Weise, wie sie erbaut wurde und zu welchem Zweck. Die erste Darstellung der Passage in Benjamins neuausgerichteter Arbeit ist ohne Zweifel von diesen „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“<sup>112</sup> inspiriert. Doch auch ein riesiges begehbare Aquarium begeistert die Besucher bei der Weltausstellung von 1867 in Paris. Die Präsentation eines Aquariums an einem solchen Fest der Technik verweist auf die bauliche Entwicklungsgeschichte des gigantischen Glasbehälters, die möglicherweise von Beginn an Teil von Benjamins Passagen-

<sup>110</sup> Zur Geschichte des Reiseführers siehe: CHABAUD Gilles et al. (Hrsg.), *Les guides imprimés du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris: Editions Bélin, 2000.

<sup>111</sup> Zu den Weltausstellungen von 1851 bis 2000 und ihren jeweiligen Exponaten siehe: KRETSCHMER Winfried, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1999.

<sup>112</sup> Benjamin über die Weltausstellungen in: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 50.

Begeisterung war. Frühe Fragmente über den Anfang des Eisenbaus und der Gasbeleuchtung – so zum Beispiel der wahrscheinlich 1928 entstandene Text *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau*<sup>113</sup> – deuten darauf hin, dass Benjamin bereits in Aragons traumhafter Unterseewelt die technische Raffinesse wahrnahm, die die verzauberte Atmosphäre hervorrief und die er später architekturhistorisch beleuchten sollte.

Führt Benjamin all diese einst auf einer Weltausstellung präsentierten Themen ausgehend von einem 1852 erschienenen Reiseführer in seine Untersuchung ein, so erweist sich auch die Quelle selbst als dem Umfeld dieser Zurschaustellung von vorwiegend technischen Innovationen entnommen: Schließlich ist die vermehrte Verwendung von Reiseführern der an diesen Ausstellungen gefeierten Industrialisierung zu verdanken, kommen doch Transportmittel wie Eisenbahnen und Autos, die immer mehr Reiseziele in erreichbare Nähe bringen, erst mit dem im 19. Jahrhundert erlangten technischen Fortschritt auf. Der Reiseführer gehört, abgesehen von allen methodischen Vorteilen, schon rein historisch in eine „(Ur-)Geschichte des 19. Jahrhunderts“.

Auch Aragon greift, wie weiter oben gezeigt, auf das Prinzip eines Reiseführers zurück, um seine Leser durch die Passage de l'Opéra zu führen. Er bietet ihnen eine Art geführten Rundgang, für den sein Buch auch gleich als Dokumentation gilt: « L'étranger qui lit mon petit guide. »<sup>114</sup> Wird *Le passage de l'Opéra* dabei explizit als Fremdenführer inszeniert, verweist in der an anderer Stelle genannten Bezeichnung des « Baedeker des ruches »<sup>115</sup> nur der Name der großen Reiseführer-Reihe – deren erster Band *Rheinreise* 1832 erscheint – auf dieses Genre. Doch weder der Führer durch Aragons surrealistische Passage noch der ironisch gebrauchte „Baedeker der Bienenstöcke“ weist auf geschichtsträchtige Orte, historische Bauten oder kulturelle Höhepunkte hin. Der « petit guide » führt seine Leser zwar durch die Passage, doch zeigt er ihnen damit nicht die glanzvollen Seiten von Paris. Stattdessen macht er sie auf all jene unbeachteten und längst vergessenen Dinge aufmerksam, die nur noch in der veralteten Passage zu finden sind und für die sich auch Benjamin auf der Suche nach den Überbleibseln einer vergangenen Zeit interessiert.

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 1060-1063.

<sup>114</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 208.

<sup>115</sup> Ebd., S. 206.

Aus diesen Gegenständen und vielleicht mehr noch aus den Lebensformen, die die Passage als ein ‚Urprodukt‘ des 19. Jahrhunderts noch immer bewahrt, lässt sich die Geschichte des ganzen Säkulums entfalten. Genau dieses Ziel verfolgt Benjamin in seiner Arbeit über die Pariser Passagen, bei der es sich um den Versuch handle, „einen wirtschaftlichen Prozeß als anschauliches Urphänomen zu erfassen, aus welchem alle Lebenserscheinungen der Passagen (und insoweit des 19ten Jahrhunderts) hervorgehen“<sup>116</sup>. Über den Begriff des „Urphänomens“ führt Benjamin die anhand der Entwicklung der Passage nachgezeichnete „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ als eine „Ursprungsergründung“ ein:

Nun habe ich es in der Passagenarbeit auch mit einer Ursprungsergründung zu tun. Ich verfolge nämlich den Ursprung der Gestaltungen und Veränderungen der pariser Passagen von ihrem Aufgang bis zu ihrem Untergang und erfasse ihn in den wirtschaftlichen Fakten. Diese Fakten, angesehen unter dem Gesichtspunkt der Kausalität, also als Ursachen, wären aber keine Urphänomene; das werden sie erst, indem sie in ihrer selbsteigenen Entwicklung – Auswicklung wäre besser gesagt – die Reihe der konkreten historischen Formen der Passagen aus sich hervorgehen lassen, wie das Blatt den ganzen Reichtum der empirischen Pflanzenwelt aus sich herausfaltet.<sup>117</sup>

Die Einführung der Passage als Urphänomen des 19. Jahrhunderts, aus dem sich – wie aus dem Blatt „de[r] ganze[...] Reichtum der empirischen Pflanzenwelt“ – dessen ganze Geschichte ‚herausfaltet‘, bedeutet einen neuen methodischen Ansatz in Benjamins Untersuchung. An die Stelle der bildlichen Wasser-Flora treten nicht nur die metaphorischen Warengewächse. Die Pflanzenwelt wird auch zum Bild der Ursprungsergründung. Dabei bezieht sich ihre metaphorische Verwendung nicht mehr auf Formen und Farben. Als Bild für das Urphänomen interessiert die Entwicklung der Pflanze: Goethe spricht von einer „Urpflanze“, aus der man sich alle Pflanzengestalten hervorgegangen denken kann.<sup>118</sup> Wendet Benjamin hier den Begriff des Goethschen

<sup>116</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 574 [N 1 a, 6].

<sup>117</sup> *Ebd.*, S. 577 [N 2 a, 4]. Vgl. in diesem Zusammenhang auch einen Abschnitt aus dem Fragment [F 4, 1] (*ebd.*, S. 221): „Die Passage ist das Wahrzeichen der Welt, die Proust malt. Merkwürdig wie sie, genau wie diese Welt, in ihrem Ursprung dem Pflanzendasein verhaftet ist.“

<sup>118</sup> „Alles ist Blatt“, schreibt Goethe in den *Notizen aus Italien*, „und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich“ (GOETHE Johann Wolfgang von, *Notizen aus Italien*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hrsg. von Dorothea Kuhn, 1987, S. 84). Ähnliches heißt es im *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, nach der sich die „verschiedenscheinenden Organe der sprossenden und blühenden Pflanze alle aus einem einzigen nämlich dem Blatte“ entwickeln (GOETHE Johann Wolfgang von, *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hrsg. von Dorothea Kuhn, 1987, S. 150, § 119, Hervorhebung

Urphänomens auf die Passage an, überträgt er nicht nur das Goethsche ‚Entwicklungs-Modell‘ von der Natur auf die Geschichte, sondern erweitert dabei, im obenstehenden Fragment [N 1 a, 6], die ‚empirische Passagenwelt‘ von „alle[n] Lebenserscheinungen der Passagen“ auf das 19. Jahrhundert.<sup>119</sup> Sollen demnach auch „alle Lebenserscheinungen“ dieser Epoche aus der Passage entfaltet werden (und nicht nur alle Passagenformen), so verweist die Metapher des Herausfaltens auf das Vorhandensein aller aus der Passage entwickelten Themen und Aspekte bereits im ursprünglichen Gegenstand<sup>120</sup>, wie er bei Aragon entdeckt und im ersten Text *Passagen* behandelt wird. In dieser Lesart des Entwickelns – die im Übrigen mit der weiter oben dargelegten Idee der Erbschaft als ein Weiterführen und der Aufhebung als ein Verwerten korrespondiert – wird die Neuausrichtung von Benjamins Studie nach einem materialhistorischen Ansatz, der die Passage in ihren materiellen Bestandteilen und ihrer baulichen wie ökonomischen Entwicklung in den Blick nimmt, weniger zu einer kompletten Neuorientierung, als dass der Rahmen der Untersuchung einfach weiter gesteckt wird. Obwohl der träumerische Blick auf die Passage einer historischen Analyse weicht, bleiben so auch die ursprünglichen Motive des ‚Traums‘ und der ‚Mythologie‘ erhalten: Ausgehend von ihrer historischen Entwicklung inszeniert Benjamin die Passage als Traumhaus und er präsentiert sie als Zugang zur Pariser Unterwelt, die von „Kloakengöttern“ und „Katakombenfeen“ bevölkert eine Art modernen Hades darstellt.<sup>121</sup>

---

im Original). In § 4 ist die Rede von einer „geheime[n] Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzenteile, als der Blätter, des Kelchs, der Krone, der Staubfäden, welche sich nach einander und gleichsam aus einander entwickeln [...] und man hat die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändert sehen lässt, die *Metamorphose der Pflanzen* genannt“ (ebd., S. 110, Hervorhebung im Original). Siehe dazu auch die Eintragungen zu „Urpflanze“ und „Urphänomen“ in: WITTE Bernd et al. (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, Bd. 4/2, 1998, S. 1077-1081.

<sup>119</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 574. Den Goetheschen Begriff des Urphänomens hat Benjamin bereits im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* herangezogen und für seine Zwecke modifiziert. Da sollte der Begriff des „Ursprungs“ „eine strenge und zwingende Übertragung dieses goetheschen Grundbegriffs aus dem Bereich der Natur in den der Geschichte“ sein (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 577 [N 2 a, 4]).

<sup>120</sup> In diesem Zusammenhang und zugleich in Erinnerung an die monadologische Struktur der Passage ist auch an den Begriff der Entelechie nach Aristoteles zu denken, wie Leibniz ihn in seiner *Monadologie* benutzt. In « ‹ La Monadologie › de Leibniz » schreibt Jacques Rivelaygue: « L'apparition de la notion d'entéléchie est une [...] référence à Aristote, pour qui l'entéléchie désigne le fait d'être à l'état d'achèvement, de perfection. La perfection, pour Leibniz, étant la quantité d'essence, de richesse, de multiplicité que renferme la nature d'une chose, et la monade ayant en soi, à l'état d'enveloppement, la série infinie des états qu'elle développera, elle est une entéléchie dans la mesure où elle peut réaliser cette richesse infinie à partir d'elle-même » (siehe: LEIBNIZ, *La Monadologie*, S. 31).

<sup>121</sup> Vgl. dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 511 [L 1, 3] sowie S. 135 [C 1, a 2] und S. 1046 <a°, 5>. Zur Passage als Zugang zu einer mythologischen Welt siehe S. 67 ff.; zur Passage als Traumhaus siehe S. 80 ff.

Auf eine von Beginn an vorhandene Multiperspektivität, die die Architektur der Passage sowohl als phantasmagorisches Traumgebilde als auch in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung wahrnimmt, deutet auch Benjamins Flaneur-Konzeption hin. In ihr sehen Espagne und Werner „eine grundlegende Spannung angelegt zwischen einer Definition durch die Spezifika der Wahrnehmung und einer solchen durch ökonomische Vorgänge“.<sup>122</sup> Denn die Figur, die ein Sensorium entwickelte, „das auch Bestoßenem und Faulendem noch die Reize abmerkt“<sup>123</sup>, und der die moderne Großstadt „als Phantasmagorie winkt“<sup>124</sup>, ist nämlich auf ihren Streifzügen nicht etwa Käufer, sondern Ware<sup>125</sup>. Auch wenn dabei ihre ökonomische Funktion anklingt, so ist die Passage dem Flaneur doch nicht in erster Linie Warenhaus. Sie ist ihm „die klassische Form des Interieurs“<sup>126</sup> und das sowohl in seiner Eigenschaft als „Ware“, die ihre Stätte in der Passage hat, als auch als Figur, der – auf der Schwelle zwischen Innen und Außen, wie zwischen den sozialen Klassen stehend<sup>127</sup> – die Straße zum Interieur geworden ist.<sup>128</sup>

Das Bild der Passage als Interieur nimmt in Benjamins Arbeit, trotz der historischen Annäherung an die Passage und deren ökonomischen Stellenwert, die aus dem Aquarium einen gläsernen Warenpalast macht, eine zentrale Stellung ein. Damit rückt ein historisch mit der Passage verwandter Raum in den Fokus, der nicht nur als Metapher für die Passage eingesetzt, sondern selbst zu einem Gegenstand von Benjamins historischer Untersuchung des 19. Jahrhunderts wird. Wie der Passage

<sup>122</sup> ESPAGNE Michel und WERNER Michael, Bauplan und bewegliche Struktur im „Baudelaire“. Zu einigen Kategorien von Benjamins Passagen-Modell, in: *Recherches germaniques*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg: Université des Sciences humaines, Nr. 17, 1987, S. 105.

<sup>123</sup> BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 561.

<sup>124</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 54.

<sup>125</sup> *Ebd.*, S. 93 [A 3 a, 7]: „Der Flaneur [...] ist auch nicht Käufer. Er ist Ware.“ Vgl. dazu auch: BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 557-558: „Der Flaneur ist ein Preisgebener in der Menge. Damit teilt er die Situation der Ware. [...] Der Rausch, dem sich der Flaneur überläßt, ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware.“

<sup>126</sup> *Ebd.*, S. 557.

<sup>127</sup> Siehe dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 54.

<sup>128</sup> Umgekehrt wird das sich aus der Passage entwickelnde Warenhaus dem Flaneur zur Straße: „Wenn die Passage die klassische Form des Interieurs ist, als das die Straße sich dem Flaneur darstellt, so ist dessen Verfallsform das Warenhaus. Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs. War ihm anfangs die Straße zum Interieur geworden, so wurde ihm dieses Interieur nun zur Straße, und er irrte durchs Labyrinth der Ware wie vordem durch das städtische“ (BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 557). Dass das Warenhaus – das nur noch die „Verfallsform“ des Interieurs darstellt, das der Flaneur in der Passage gefunden hatte, und das nun das Ende der Flanerie einläutet – eine Weiterentwicklung ebendieser Passage ist, zeigt den Zusammenhang zwischen der ökonomischen Entwicklung und der durch diese entstandene Architekturform, wie Benjamin ihn in seinem Exposé von 1935 aufzeigt, nur umso deutlicher.

nähert Benjamin sich auch dem Interieur über eine metaphorische Darstellung, in der sich die historische Entwicklung des Raumes abzeichnet. Im Kontext der weiter oben aufgezeigten baulichen Annäherung des Wohnraumes an das von Fischen, Krebsen, Muscheln und Schnecken bewohnte und mit Grotten und Felsformationen bestückte Aquarium, spielt sich die dem bürgerlichen Innenraum zugeordnete Metaphorik im vielzitierten semantischen Feld von „Muschel“, „Gehäuse“ und „Höhle“ ab.<sup>129</sup> Die Begrifflichkeit, mit der Benjamin menschliche Wohnformen beschreibt, richtet sich also hauptsächlich an den Behausungen von Meerestieren aus. Die mit diesen Begriffen verbundene Bildlichkeit, die im *Passagenwerk* noch weiter verfolgt wird, macht deutlich, dass Benjamins Untersuchung zum Interieur ebenso einen Bezug zur submarinen Welt aufweist wie diejenige über die Passagen. So erscheint auch die bildliche Verwendung des Aquariums im Hegelschen Sinne „aufgehoben“: Die bei Aragon entlehnten Elemente werden nicht einfach getilgt, sondern aus einer anderen Perspektive betrachtet und in neue Zusammenhänge gebracht.

---

<sup>129</sup> Diese Verbindung von Aquarium und Interieur, ein „seltsame[s] Ineinander [...] von Möbel und Fisch“, wie bei Mittelmeier zu lesen ist (MITTELMEIER, *Adorno in Neapel*, S. 90), findet sich bereits in einem Bericht von Benjamin über eine Pariser Ausstellung zu James Ensor von 1926. Dessen Gemälde, die mit unheimlichen Masken angefüllte bürgerliche Interieurs zeigen, beschreibt Benjamin mit einer „fischige[n] Metapher“ (*ebd.*, S. 89): Es seien „Stilleben, auf denen etwa Fische schon maskenhaft werden. Durch dicht verhangene Fenster bricht ein schwaches Licht ins Innere der chaotischen, mit Möbeln überfüllten Zimmer, in welchen wir wie in den Eingeweiden eines Reptils als Kinder oft am Ersticken waren“ (BENJAMIN Walter, *Möbel und Masken* [1926], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 2, 1972, S. 478).

## 6. VOM AQUARIUM ZUM INTERIEUR. DIE PASSAGE ALS WOHNRAUM

Die Bezeichnung der Passage als Interieur erscheint auf den ersten Blick widersprüchlich: Der auf beiden Seiten offene Durchgang, in dem man sich nur vorübergehend aufhält, und der vom Außenraum abgetrennte Innenraum, in dem man sich zum Bleiben einrichtet, könnten unterschiedlicher kaum sein. Dennoch vergleicht Benjamin die Passage mit dem Interieur – und umgekehrt. Der Grund dafür liegt in der (Architektur-)Geschichte, die nicht nur Parallelen aufzeigt, sondern die beiden Raumtypen auch miteinander in Verbindung bringt.<sup>1</sup> Sowohl an der Passage wie auch am Interieur – beides Architekturformen des 19. Jahrhunderts – kristallisieren sich Entwicklungen und Tendenzen eben dieses Jahrhunderts besonders deutlich heraus. An ihnen lassen sich wirtschaftliche wie gesellschaftliche Umbrüche ablesen, die sich gegenseitig beeinflussen. Als im öffentlichen Raum ein Massenwarenhandel aufgebaut wird, konzentrieren sich die immer weniger werdenden Detailwarengeschäfte in den Passagen, die durch das große Angebot an verschiedenen Waren auf kleinem Raum zum Vorläufer der Warenhäuser werden – bevor diese sie verdrängen. Die industrielle Produktion, die der Arbeit jegliche Individualität nimmt, verlangt nach einem Ausgleich im Privatleben, für das die Menschen durch den geringeren Arbeitsaufwand plötzlich Zeit haben. Es kommt zu einer Trennung zwischen Privat- und Arbeitsleben, die die Bedeutung eines intimen Familienortes zunehmen lässt. So entstehen private Interieurs für das Leben außerhalb der beruflichen Tätigkeit, die nun fast ausschließlich im öffentlichen Raum stattfindet.

Im *Passagenwerk* setzt sich Benjamin mit diesem Interieur des 19. Jahrhunderts auseinander. Dabei interessiert es ihn weniger, wie es zu privaten Wohnräumen kam, als welche Möglichkeiten sich dem Individuum mit der Einrichtung einer eigenen Wohnung bieten. In seinen Aufzeichnungen, in denen das Interieur viel Platz einnimmt, richtet sich Benjamins Blick auf die Einrichtung und den Stellenwert der eigenen vier Wände für den Bürger, für den sich Mitte des 19. Jahrhunderts Wohnen und Arbeiten erstmals trennen und verschiedene Räumlichkeiten einnehmen. Wie wichtig die Entwicklung des bürgerlichen Wohnraumes für Benjamins Untersuchung zu den Pariser Passagen ist, zeigen die vielen Fragmente zum (bürgerlichen) Interieur, die im Gegensatz zu den meisten anderen Motiven aus dem *Passagenwerk* weit

---

<sup>1</sup> Siehe dazu S. 192 ff.



gestreut sind. Das Interieur wird nicht einem einzigen Konvolut zugewiesen, sondern tritt als direkter Verweis oder als eng verwandtes Thema an mehreren Stellen auf. So ist ihm nicht nur das Konvolut I [das Interieur, die Spur] gewidmet; auch in anderen Konvoluten, besonders in M [der Flaneur] und S [Malerei, Jugendstil, Neuheit], ist vom Innen- und Wohnraum die Rede.

Die Definition des Interieurs nicht nur als Innen-, sondern insbesondere auch als Wohnraum ist für die Verknüpfung von Passage und Interieur entscheidend. Bei Benjamin tritt die Passage explizit als Teil einer Wohnung auf. Diese Darstellung hängt mit der Entwicklungsgeschichte sowohl der Passage wie auch des Interieurs zusammen. Lange Zeit haben sich die beiden Raumkonzepte parallel entwickelt. Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert erleben allerdings beide fast zeitgleich eine Neuorientierung, wobei sie sich langsam aufeinander zu bewegen: Während das Interieur in der modernen Architektur immer luftiger, offener und transparenter wird und dabei die Konturen eines von allen Seiten einsehbaren und dadurch öffentlichen Durchgangsraumes annimmt, weist die Passage, die zu einer Zuflucht für all diejenigen wird, für die es in der modernen Zeit keinen Platz mehr gibt, immer deutlicher die Eigenschaften eines Wohnraumes auf. An dieser Bewegung, ausgelöst durch sozio-ökonomische Veränderungen, lässt sich eine Verschaltung von Passage und Interieur festmachen.

Im *Passagenwerk* wird die Verbindung der Passage mit dem Interieur über zwei verschiedene Ansätze hergestellt. Der eine davon ist die erwähnte Angleichung der Passage an einen Wohnraum: Ausgehend von ihrer Doppelfunktion als Haus und Straße, als zugleich privatem und öffentlichem Raum, inszeniert Benjamin die Passage als „Wohnung des Kollektivs“, als „Interieur der Massen“<sup>2</sup>. Der andere Ansatz geht auf die Raumform und -eigenschaften der Passage zurück. Bewohnte Räume nehmen bei Benjamin die unterschiedlichsten Formen an und beleuchten das Konzept des Wohnraumes auf ganz verschiedene Weise. Zum ‚Wohnraum‘ wird bei Benjamin fast jede Hohlform, die ein Lebewesen (oder manchmal auch einen Gegenstand) beherbergt: die Höhle, die Muschel, das Gehäuse, das Etui, die Gebärmutter und eben auch die Passage, die Parallelen mit all diesen Hohlformen aufweist.

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 533 [M 3 a, 4].

### 6.1. Raum- und Wohnformen

Analog einiger Architekturführer zum Neuen Bauen aus dem frühen 20. Jahrhundert (Meyer 1907, Behne 1926, Giedion 1928) führt Benjamin die Passage als „Zentrum des Handels“<sup>3</sup> und „Tempel des Warenkapitals“<sup>4</sup> ein. Damit scheint der Bautyp der Passage auch im *Passagenwerk* auf den ersten Blick weit vom Wohnraum entfernt. Doch ein zweiter Blick in das Exposé von 1935 zeigt eine interessante Überschneidung zweier zunächst als gegensätzlich situierter Konzepte, durch die der Passagenraum komplett umfunktioniert wird. Weist der Abschnitt *Fourier oder die Passagen* zuerst noch darauf hin, dass man Eisen bei Wohnbauten vermeide und es bei Passagen, Ausstellungshallen und Bahnhöfen verwende – also bei Bauten, die transitorischen Zwecken dienen<sup>5</sup> – und schließt damit implizit die Passage als Wohnraum aus, wird diese gleich darauf doch mit dem Wohnen in Verbindung gebracht:

In den Passagen hat Fourier den architektonischen Kanon des phalanstère gesehen. Ihre reaktionäre Umbildung durch Fourier ist bezeichnend: während sie ursprünglich geschäftlichen Zwecken dienen, werden sie bei ihm Wohnstätten. Das phalanstère wird eine Stadt aus Passagen.<sup>6</sup>

Der Begriff der ‚Stätte‘ aus dem Kompositum ‚Wohnstätte‘ meint, hergeleitet aus dem lateinischen *statio*, zunächst einen bestimmten Ort oder eine Stelle, wie sie heute noch in Wörtern wie ‚Werkstatt‘, ‚Ruhestatt‘ oder ‚Schlafstatt‘ vorkommen.<sup>7</sup> ‚Wohnstätte‘ bezeichnet demnach einen ‚Ort, an dem man wohnt‘. Aus der veralteten und nur noch in Zusammensetzungen gebräuchlichen Form ‚Statt‘ hat sich die ‚Stadt‘ entwickelt, die in Fouriers ‚Wohnstätten‘ folglich nicht nur in deren architektonischen Form („eine Stadt aus Passagen“) steckt, sondern auch in der Bezeichnung bereits mitklingt. So ist in der ‚Wohnstätte‘ bereits die Verbindung vom ‚Wohnraum‘, der das Interieur meint<sup>8</sup>, mit dem urbanen (Außen-)Raum angelegt, wie Benjamin sie später über die Definition

---

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 45.

<sup>4</sup> *Ebd.*, S. 86 [A 2, 2].

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 46.

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 47.

<sup>7</sup> Vgl.: PFEIFER (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*.

<sup>8</sup> Laut dem *Deutschen Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm bezeichnet der ‚Wohnraum‘, der erst seit dem 19. Jahrhundert belegt ist, einen „von wänden umgrenzten einzelraum eines gebäudes, der zum wohnen bestimmt ist, also differenziert ist von geschäfts-, vorrats-, warenraum“ (GRIMM Jakob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, bearbeitet von Ludwig Sütterlin, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bd. 30, 1984).

der Passage als „Salon“ und der Straße als „Wohnung“ herstellt.<sup>9</sup> Mag es auch der Utopist Charles Fourier (1772-1836) gewesen sein, der mit dem Phalanstère eine wie eine Kleinstadt konzipierte Produktions- und Wohngenossenschaft mit der Architektur der Passage zusammenführte<sup>10</sup>, so ist dieser Gedanke dennoch nicht gänzlich abwegig und auch nicht die Idee eines Einzelnen. Die damit korrespondierende Meinung, die Passage stelle „eine Stadt, ja eine Welt im kleinen“<sup>11</sup> dar, ist nicht nur in dem von Benjamin (offenbar in Eigenübersetzung) zitierten *Illustrierten Pariser Führer* zu finden. Was aber im *Passagenwerk* Kontur annimmt, ist die Konzeption der Passage als Interieur. So enthält auch das bereits zitierte Exposé *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* einen eigenen Abschnitt zum Interieur, dessen Überschrift *Louis-Philippe oder das Interieur* den privaten Raum mit dem *Roy Citoyen* in Verbindung bringt. Diese Überschrift, so bemerkt Kranz, „erklärt das Interieur durch den Namen des Bürgerkönigs nicht nur historisch zu einem Produkt des frühen 19. Jahrhunderts, sondern auch soziologisch zu einem genuin bürgerlichen Raum“.<sup>12</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts, zur Regierungszeit Louis-Philippes d’Orléans (1830-1848), setzt eine zunehmende Trennung von privatem und öffentlichem Leben ein<sup>13</sup>, die ihren

<sup>9</sup> Siehe dazu das auf S. 235 ff. analysierte Fragment [M 3 a, 4], in dem es heißt: „Straßen sind die Wohnung des Kollektivs. [...] die Passage [ist] der Salon“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 533).

<sup>10</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen Geists zu Fouriers „Wohnpassage“ als Teil einer sozialen Utopie, in: GEIST, *Passagen*, S. 63-64.

<sup>11</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 45. In diesem Bild der Passage steckt die Stadt, die bereits in Fouriers „Wohnstätte als Stadt aus Passagen“ vorkommt, gleich noch einmal mit drin.

<sup>12</sup> KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 157. Auch wenn Benjamin das bürgerliche Interieur mit dem französischen König Louis-Philippe verbindet, beschreibt er doch – in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und ebenso in der *Einbahnstraße*, die beide im Zusammenhang mit dem Wohnen bei Benjamin eine bedeutende Rolle spielen – die Interieurs des deutschen Bürgertums. Dass die bürgerliche ‚Wohnsucht‘ (vgl. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1035 <P°, 3>: „Das 19te Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig“), die sich in einem Wahn äußert, bei dem keine Fläche – wie in den ärmlichen Arbeiterwohnungen – frei bleiben darf, alles irgendwie ‚verpackt‘ werden, unter Teppichen, Decken und Überzügen, hinter Vorhängen, Wandbehängen und Gemälden verschwinden muss, durchaus auch in Frankreich gilt, zeigt neben Benjamins Paris-Studie auch die französische Geschichtsforschung über das unter Louis-Philippe aufgekommene « vie privée »: « Plus on avance dans le [19ème] siècle, plus l’appartement bourgeois, dans son ameublement, ressemble à un magasin d’antiquités où l’accumulation apparaît comme le seul principe directeur de la composition intérieure de l’espace. Les époques et les civilisations les plus diverses sont mêlées avec la salle à manger Renaissance côtoyant la chambre à coucher Louis XVI, tandis qu’une salle de billard mauresque donne sur un véranda ornée de japonaiseries. Le tout dans une surabondance de tissus, de tentures, de soieries, de tapis recouvrant la moindre surface libre. C’est le règne du tapissier, qui va jusqu’à masquer les < jambes > des pianos » (ARIÈS Philippe und DUBY Georges (Hrsg.), *Histoire de la vie privée*, Paris: Editions du Seuil, Bd. IV: *De la Revolution à la Grande Guerre* [1987], 1999, S. 307).

<sup>13</sup> Ausführlicher mit einer kulturgeschichtlichen Trennung zwischen privatem und öffentlichem Raum beschäftigt sich Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962). Seine Studie erweist sich auch für die Untersuchung von Benjamins Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Interieur als interessant. Allerdings wird im Vergleich mit der Passage und deren Inszenierung als kollektives Interieur die dort behandelte

Ausdruck im Aufkommen privater Räumlichkeiten findet. „Für den Privatmann tritt erstmals der Lebensraum in Gegensatz zu der Arbeitsstätte. Der erste konstituiert sich im Interieur. Das Kontor ist sein Komplement“<sup>14</sup>, heißt es im Exposé von 1935. In dieser späteren Arbeitsphase am *Passagenwerk* lehnt Benjamin seine Untersuchungen zu Interieur und Raum also an die historische Entwicklung eines privaten Wohnraumes an, der sich vom öffentlichen Arbeitsraum trennt, und betrachtet zu diesem Zeitpunkt auch die Passage sowie allgemeiner die Straße als sozialen Wohnraum: „Straßen sind die Wohnung des Kollektivs.“<sup>15</sup>

Viele Fragmente zum Interieur beziehen sich auf die Funktion des bürgerlichen Interieurs für seine Bewohner. Die Aussage, „der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung [trage], verlang[e] vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden“<sup>16</sup>, lässt erahnen, wie exotisch und überladen manche Wohnung eingerichtet wurde und welches imaginative Potential sich für jene Gesellschaftsklasse in dieser Einrichtung verbarg. Benjamin führt zur Illustration dieser bürgerlichen Traum-Interieurs ein Zitat von Franz Hessel an, das er weiterspinnnt:

Hessel spricht von der „träumerischen Zeit des schlechten Geschmacks“. Ja, diese Zeit war ganz auf den Traum eingerichtet, war auf Traum möbliert. Der Wechsel der Stile, das Gotische, Persische, Renaissance etc. das hieß: *über* das Interieur des bürgerlichen Speisezimmers *schiebt* sich ein Festsaal Cesare Borgias, aus dem Boudoir der Hausfrau *steigt* eine gotische Kapelle *heraus*, das Arbeitszimmer des Hausherrn *spielt* irisierend in das Gemach eines persischen Scheichs *hinüber*.<sup>17</sup>

---

Dichotomie Privat/Öffentlich aufgelöst und an ihre Stelle tritt der Kontrast Individuum/Kollektivum. In der vorliegenden Untersuchung zum Wohnraum bei Benjamin steht nicht die Komplementarität von privatem Innen- und öffentlichem Außenraum im Zentrum. Dagegen wird hier zwischen einem individuellen und einem kollektiven *intimen Raum* unterschieden. Damit rückt ein bisher kaum beachteter Aspekt ins Blickfeld. Im öffentlich-kollektiven Rückzugsort der Passage beschränkt sich die Intimität nicht mehr auf ein Innen und eine Privatperson, sondern verlagert sich in einen offenen oder halboffenen Raum und damit auf eine ganze Gruppe.

<sup>14</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 52. Der ‚Lebensraum‘ und die ‚Arbeitsstätte‘ lassen sich neben der Verortung im Interieur oder im Kontor auch durch die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Stätte‘ unterscheiden: Wie gezeigt, verbindet die ‚Stätte‘ die Arbeit mit dem öffentlichen Raum der Stadt und verweist damit noch zusätzlich darauf, dass sich das Kontor außerhalb der privaten Wohn- und Lebensräume befindet.

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 533 [M 3 a, 4].

<sup>16</sup> *Ebd.*, S. 52.

<sup>17</sup> *Ebd.*, S. 282 [I 1, 6], meine Hervorhebungen.

Für die Untersuchung von literarischen Traum- und Illusionsräumen, wie das Benjaminsche Interieur und ebenso die surrealistische Passage sie inszenieren, erweist sich der hier beschriebene Wechsel der Stile als besonders interessant. Dabei steht weniger der Stilpluralismus als die in diesem Stilwechsel vorhandene Überlagerung von realen und imaginierten Räumlichkeiten im Vordergrund. Was sich hier präsentiert, ist eine Kulissenwelt, deren ‚Umdekorierung‘ sich in einem dynamischen Prozess vollzieht: *Über* das reale Interieur des bürgerlichen Speisezimmers schiebt sich ein imaginärer Festsaal, *aus* dem Boudoir *heraus* steigt das Bild einer gotischen Kapelle und das Arbeitszimmer spielt irisierend *in* das Gemach eines persischen Scheichs *hinüber*. Dabei wird der reale Raum von der an den jeweiligen Stil gebundenen Vorstellung überlagert und verschiebt sich so in eine imaginäre Welt.

Der bürgerliche Wohnraum bei Benjamin aber ist nicht nur Illusionsraum. Die „Verkleidungen“, die „die Eisenträger bald zu griechischen Säulen, bald in ägyptische Pilaster, bald zu Laternenpfähle<n> sich verwandeln“ lassen, sodass „die Beschauer unabsehbare Säulenwälder antiker Tempel, Fluchten wie von unzähligen aneinanderstoßen<den> Bahnhöfen, Markthallen oder Passagen“<sup>18</sup> umgeben, sind nicht nur Requisit einer theatralen Verwandlung, die die Illusion eines bestimmten Raumes hervorrufen. Die Verkleidung ist, wie es an diesem Beispiel sichtbar wird, auch ganz prosaisch zu verstehen: als Verhüllung bestimmter Materialien, die dadurch versteckt werden. Die Überdeckung findet also nicht mehr (nur) in einem abstrakten Bereich statt, ist nicht nur das Resultat einer rein imaginativen Leistung; die Illusion wird vielmehr durch Konkreta vorgetäuscht: An die Stelle der Imagination tritt das Baumaterial.

Mehr noch als der Raum selber werden im bürgerlichen Interieur des 19. Jahrhunderts allerdings die sich in den Räumen befindlichen Gegenstände verpackt und in Hüllen gesteckt, woraus Benjamin eine ganz besondere Definition des Interieurs entwickelt: Er sieht den Wohnraum als Etui, das seine Bewohner umschließt.

---

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 667 [R 1, 8].

### 6.1.1. ‚Wohn-Räume‘

Der im Interieur-Kapitel aus *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* auftretende Begriff „*Etui* des Privatmanns“<sup>19</sup> bestimmt das Interieur in der bisherigen Benjamin-Forschung. Meine Auseinandersetzung mit dem Interieur als *Etui* und den damit verbundenen Termini ‚Abdruck‘ und ‚Spur‘ weist zwar eine ähnliche Untersuchungsperspektive auf, dient aber vor allem als Ausgangspunkt für eine Fragestellung, die historisch über die Zeit des von Spuren und Abdrücken geprägten Interieurs hinausgehen und sich dem dazu kontrastierenden spurlosen Wohnraum der Moderne widmen will.

Ein Teilfragment aus den *Aufzeichnungen und Materialien* gibt das Bild eines solchen *Etuis* für einen Menschen und seinen Besitz, der als „Zubehör“ gedeutet wird, wieder:

Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, daß man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen in tiefe, meistens violette Sammethöhlen gebettet, daliegt.<sup>20</sup>

Zur Charakteristik eines ‚*Etuis*‘ oder des ‚*Futterals*‘ gehört es, dass dieses meist für ganz bestimmte Dinge hergestellt wird und so passende Vertiefungen für den entsprechenden Gegenstand aufweist<sup>21</sup>: Das *Etui* trägt den Abdruck des Gegenstandes, oder hier des Menschen, den es umschließt. Dieser Abdruck wird im Moment, in dem der Gegenstand aus seiner Hülle entfernt wird, als Spur lesbar und zeigt, was oder wer sich einmal an dieser Stelle befunden hat. Begreift man das Interieur als *Etui*, in dem die Spuren des Wohnenden sich abdrücken, führt dies zum Schluss: „Wohnen heißt Spuren hinterlassen.“<sup>22</sup> Doch nicht nur der Mensch hinterlässt im Interieur des 19. Jahrhunderts Spuren: „Man ersinnt Überzüge und Schoner, *Futterals* und *Etuis* in Fülle, in denen die Spuren der alltäglichsten Gebrauchsgegenstände sich abdrücken.“<sup>23</sup> Dem Wohnraum kommt also eine doppelte Funktion zu: Er nimmt Spuren auf, hinterlässt aber auch seinerseits Abdrücke. Sind die Spuren, die sich im Interieur abzeichnen, Abdrücke eines Menschen, wird die Wohnung zum *Etui*, wie Benjamin im

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 53, meine Hervorhebung.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 292 [I 4, 4].

<sup>21</sup> Nach dem *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen*, hrsg. von Wolfgang Pfeifer, ist ein *Etui* ein „schützendes Behältnis für bestimmte Gegenstände, Futteral“.

<sup>22</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 53.

<sup>23</sup> *Ebenda*.

weiter oben stehenden Zitat darlegt. Sind es aber die „alltäglichsten Gebrauchsgegenstände“ (ebenso die Möbel wie auch alle anderen Dinge, mit denen der Mensch sich umgibt), die unter Überzügen und Schonern verschwinden, ist die Wohnung nicht mehr das Etui, sondern dessen Inhalt. Der Schoner wird zur Schutzhülle der Wohnung, die sich darin abzeichnet.

Nicht zufällig scheinen all diese Schutzhüllen für das bürgerliche Interieur aus einem Material zu bestehen, in dem sich die Gegenstände abdrücken: „[D]ie Etuis, die Überzüge und Futterale, mit denen der bürgerliche Hausrat des vorigen Jahrhunderts überzogen wurde“ schützten ihren Inhalt nicht nur vor Schmutz und Abnutzung, sondern waren ebenso „Vorkehrungen, um Spuren aufzufangen und zu verwahren“.<sup>24</sup> Das bevorzugte Material dazu war Plüsch, der offenbar ganz bewußt ausgesucht wurde, ist er doch ein „Stoff, in dem sich besonders leicht Spuren abdrücken“<sup>25</sup>. Der Drang des Bürgertums, sich so einzurichten, dass möglichst viele Spuren zurückbleiben, hat laut Benjamin einerseits damit zu tun, dass auf diese Weise ‚Geschichte geschrieben‘ wird, und so etwas von dieser untergehenden Klasse bleibt; andererseits ist darin eine Art Entschädigung für das spurlose Leben in der Öffentlichkeit zu erkennen:

Depuis Louis-Philippe on rencontre dans le bourgeois cette tendance à se dédommager pour l'absence de trace de la vie privée dans la grande ville. Cette compensation il tente de la trouver entre les quatre murs des son appartement. Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces d'objets d'usage et de ses accessoires.<sup>26</sup>

So wird das Prägen der eigenen vier Wände, das für jeden Einzelnen zur Aufgabe, gar zu einer Frage der Ehre wird, im Exposé von 1939, *Paris, Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, erklärt. In der Zeit der Industrialisierung, die eine maschinelle und damit unpersönliche Massenproduktion an die Stelle des vormals individualisierten, von Handarbeit geprägten Einzelhandels rückt, verliert der Außenraum an Möglichkeiten individueller Gestaltung. Als Folge davon setzt eine vermehrte Privatisierung und damit auch Individualisierung des Lebens außerhalb der Arbeitsstätte ein, die den Wert eben dieses Privatlebens in den Augen des einzelnen Bürgers steigen lässt.

---

<sup>24</sup> *Ebenda*.

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 294 [15, 2].

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 68.

Dabei kann eine Spur aber nicht nur Ausdruck, oder vielmehr der Eindruck von Individualität und Freiheit sein. Eine Spur, wenn sie bereits vorhanden ist, kann ebenso hinderlich sein für denjenigen, der einen eigenen Weg gehen und selber Spuren hinterlassen möchte:

Betritt einer das bürgerliche Zimmer der achtziger Jahre, so ist bei aller „Gemütlichkeit“, welche es vielleicht ausstrahlt, der Eindruck „Hier hast du nichts zu suchen“ der stärkste. Hier hast du nichts zu suchen – denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine Spur schon hinterlassen hätte: auf den Gesimsen durch die Nipp-sachen, auf den Polstersesseln durch Deckchen mit dem Monogramm, vor den Fensterscheiben durch Transparente und vor dem Kamin durch einen Ofenschirm.<sup>27</sup>

Durch diese fremden Spuren nötige, so sagt der Text weiter, das Interieur seine Bewohner, „sich ein Höchstmaß von Gewohnheiten zuzulegen“.<sup>28</sup> Demnach ist es nicht immer der Bewohner, der sich im Interieur verewigt, indem dieses die Spuren seines Lebens annimmt; bisweilen ist es vielmehr der Raum, der dem Bewohner seine Bahnen vorschreibt: „Das Wohnen war in diesen Plüschgelassen nichts andres als das Nachziehen einer Spur, die von Gewohnheiten gestiftet wurde.“<sup>29</sup> Dass sich mit der Zeit im Wohnraum schließlich überhaupt keine Spuren mehr abdrücken, liegt allerdings nicht an einem Übermaß von bereits vorhandenen Spuren, die verhinderten, dass sich neue bilden: „[D]as haben nun die neuen Architekten mit ihrem Glas und ihrem Stahl erreicht: Sie schufen Räume, in denen es nicht leicht ist, eine Spur zu hinterlassen“<sup>30</sup>, erklärt Benjamin, der in einem anderen Text darauf hinweist, dass Glas, das die Vorhänge, Schoner und Überzieher aus weichem Plüsch und anderen Stoffen ersetzt, „nicht umsonst ein so hartes und glattes Material [ist], an dem sich nichts festsetzt“.<sup>31</sup> Der kurze Text, der das überladene und vollgestopfte bürgerliche Zimmer der 1880er Jahre<sup>32</sup> den neuen Räumen des frühen 20. Jahrhunderts gegenüberstellt, in denen es

<sup>27</sup> BENJAMIN, *Denkbilder*, S. 427.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 428.

<sup>29</sup> *Ebenda*.

<sup>30</sup> *Ebenda*.

<sup>31</sup> BENJAMIN Walter, Erfahrung und Armut [1933], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, Teil 1, 1977, S. 217.

<sup>32</sup> Den Schlüssel zum ‚gut gefüllten‘, gar ‚überfüllten‘ Interieur der 1880er Jahre sieht Benjamin in der Wohnung des Sammlers: „Man sollte nur recht genau die Physiognomie der Wohnung großer Sammler studieren. Dann hat man den Schlüssel zum Interieur des 19ten Jahrhunderts“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 288 [I 3, 2]). Das Interieur des Sammlers, das durch dessen Sammlung zu einem kleinen, privaten Museum wird, steht möglicherweise am Beginn der folgenden Überlegung von Sigfried Giedion: Ihm erscheint nämlich umgekehrt das „Innere des Museums [...] als ein ins Gewaltige



kaum möglich ist, eine Spur zu hinterlassen, befindet sich in den *Denkbildern* und beginnt mit dem Schlagwort *Spurlos wohnen*. Darin sieht Weidmann ein paradoxes Programm, bedeutet doch ‚wohnen‘ (im alten Sinne) „Spuren hinterlassen“.<sup>33</sup> Wenn nun aber Neues Wohnen „spurloses Wohnen“ heißt, bedeutet dies auch eine Neukodierung des Interieurs. Der Wohnraum verliert – auch durch die Durchsichtigkeit großzügiger Glasfassaden – an Privatheit, öffnet sich einem Publikum und wird zum Durchgangsraum, der, weil er keine Spuren seiner Bewohner aufnimmt, von diesen nicht geprägt und darum auch nicht individualisiert wird.

Mit dem Verlust des Schoners, der angesichts der neuen von Licht, Luft und Transparenz bestimmten Innenarchitektur ausgedient hat, geht eine ‚Wissenschaft des Wohnens‘ verloren, der Benjamin mit seinem Interesse für die Wohnformen des vergangenen 19. Jahrhunderts nachspürt. Im weiter oben genannten Exposé von 1939 entwickelt sich aus dem samt- und plüschreichen Interieur des Zweiten Kaiserreiches die Gattung des Kriminalromans, dessen Protagonist, der Detektiv, von Benjamin als „Physiognom des Interieurs“<sup>34</sup> bezeichnet wird:

Dans le style du Second Empire l'appartement devient une sorte d'habitable. Les vestiges de son habitant se moultent dans l'intérieur. De là naît le roman policier qui s'enquiert de ces vestiges et suit ses pistes. La *Philosophie d'ameublement* et les « nouvelles-detectives » d'Edgar Poë font de lui le premier physiognomiste de l'intérieur. Les criminels dans les premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais des simples particuliers de la bourgeoisie.<sup>35</sup>

---

gesteigertes Interieur“ (GIEDION, *Bauen in Frankreich*, S. 36, zitiert in: *ebd.*, S. 513 [L 1 a, 2]). Dass das Museum von Giedion als Entwicklung des beginnenden 19. Jahrhunderts bezeichnet wird, verknüpft das (bürgerliche) Interieur nur umso mehr mit diesem Ausstellungsraum, in dem Dinge versammelt und präsentiert werden (*ebenda*: „Fast jede Zeit scheint, ihrer inneren Einstellung nach, ein bestimmtes Bauprobem besonders zu entwickeln: Die Gotik die Kathedralen, der Barock das Schloß und das beginnende 19. Jahrhundert mit seiner Neigung, rückwärts gewandt, sich von Vergangenheit durchtränken zu lassen: Das Museum“).

<sup>33</sup> WEIDMANN Heiner, *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992, S. 105. Das Benjamin-Zitat „Wohnen heißt Spuren hinterlassen“ befindet sich im *Passagen-Werk* auf S. 53.

<sup>34</sup> Neben dem Detektiv kommt bei Benjamin noch ein anderer Physiognom vor, der eng mit dem Interieur verbunden ist: der Sammler. Während sich der Detektiv als Physiognom des Interieurs vorwiegend auf die Raumdisposition konzentriert – etwa wenn er in der *Hochherrschaftlich möblierten Zehnzimmerwohnung* im Ensemble einer Wohnungseinrichtung nach Fallen und Fluchtwegen Ausschau hält –, beschäftigt sich der Sammler mit der Physiognomie der Gegenstände selbst: Er ist der „Physiognom der Dingwelt“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 274 [H 2, 7; H 2 a, 1]). Schließlich gibt es im *Passagenwerk* auch einen ‚klassischen‘ Physiognomen, den Benjaminschen Flaneur: „Die Phantasmagorie des Flaneurs: das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von den Gesichtern“ (*ebd.*, S. 540 [M 6, 6]).

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 68.

Da die ‚Kunst‘, am Äußeren, besonders am Gesicht, das Innere – das heißt: die Charaktereigenschaften – ablesen zu können, sich allgemein auf einen menschlichen oder zumindest lebendigen Körper bezieht, erscheint die Übertragung des Begriffs der Physiognomik auf einen Gegenstand zunächst ungewöhnlich. In Benjamins Verständnis jedoch lässt sich die Idee einer Form, in deren Äußerem sich das Innere abzeichnet, durchaus auch auf Räume anwenden, die sich wie eine Hohlform ihrem Inhalt anpassen. Dabei handelt es sich allerdings um einen metonymischen Gebrauch der Physiognomik, welcher eine andere Lesart verlangt, als sie in der traditionellen Physiognomik nach Johann Caspar Lavater<sup>36</sup> angewendet wird. Will dieser an einem Ausdruck ein unfassbares Inneres ablesen, wird bei Benjamin erst der Ein- und Abdruck, die Spur lesbar, in der sich die Form, nämlich die Konturen und nicht eine abstrakte Eigenschaft abzeichnet.

Während das Etui und der Schoner sich nur soweit ihrem Inhalt anpassen, wie sie bereits auf dessen Formen zugeschnitten sind, formen sich andere Hüllen nach dem, was sie umschließen. Solche Hohlformen erscheinen bei Benjamin auch als von Bewohnern geformter Wohnraum.

#### **a) Hohlformen: Matrix, Passage, Höhle, Gehäuse und Muschel**

Diejenige Hohlform, die den Abdruck ihres Innern am deutlichsten zur Schau stellt, ist die Matrix, die bei Benjamin als ein „Urbild des Wohnens“ auftritt: „Urbild des Wohnens aber ist die matrix oder das Gehäuse. Das also, von dem man genau die Figur dessen abliest, der es bewohnt.“<sup>37</sup> Im Begriff der Matrix stecken zwei verschiedene, wenn auch eng miteinander verwandte Bedeutungen, die sich beide auf eine Hohlform beziehen, in deren Wände sich etwas abdrückt. In der Druckersprache ist die Matrize, aus dem lateinischen *matrix* ‚Mutterform‘ abgeleitet, eine Formvorlage, in die sich die Bleilettern der Patrize, der ‚Vaterform‘, das heißt eines Prägestempels, abdrücken. Didi-Huberman spricht von der Matrize als einer konkaven Abdruckform, deren Gegen- und Komplementärstück das konvexe Siegel bildet.<sup>38</sup> So prägt das Siegel dasjenige Material, in das es eingedrückt wird, während die Matrize dasjenige Material

<sup>36</sup> Siehe zur Physiognomik nach Johann Caspar Lavater dessen 1772 erschienene Abhandlung *Von der Physiognomik*.

<sup>37</sup> BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, S. 196.

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris: Les éditions de minuit, 2008, S. 53.

darstellt, in dem der Abdruck hinterlassen wird. Der französische Begriff für Matrize, *matrice*, steht auch für die Gebärmutter. Wie die (Drucker-)Matrize wird auch die Gebärmutter ‚geprägt‘: Sie wird von dem Kind, das sie umschließt, ausgeformt. Dass es sich bei diesem Ausformen der Gebärmutter um einen Abdruck der Konturen des Kindes handelt, zeigt Didi-Huberman, der feststellt, dass Mutter und Kind – analog auch Abdruck und Siegel – neben einer optischen auch eine physische Ähnlichkeit aufweisen: Das eine passt in das andere; das eine füllt, das andere wird ausgefüllt. « L’empreinte transmet physiquement – et pas seulement optiquement – la ressemblance de la chose ou de l’être » empreintés. »<sup>39</sup>

Bei Benjamin ist auch die Passage eine solche Mutterform. Im *Passagenwerk* kommt sie in den beiden genannten Wortbedeutungen vor; sie erscheint sowohl als (Drucker-)Matrize wie auch als Gebärmutter und vereint so den technisch-medialen und den organisch-physischen Aspekt der Matrize.<sup>40</sup>

Als die Passage zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verfallen beginnt, ist dies für Benjamin „kein Niedergang [...] sondern der Umschlag. Mit einem Schlage wurden [die Passagen] die Hohlform, aus der das Bild der ‚Moderne‘ gegossen wurde“<sup>41</sup>. Aus dem Raum einer vergangenen Epoche, der den Eindruck dieses Zeitraumes trägt, löst sich als Abguss das Bild der neuen, modernen Zeit. Das Siegel, das sich vor langer Zeit in die Passagen-Matrize gedrückt hat, ist das 19. Jahrhundert. Was heute aus dieser Vorlage abgezogen wird, ist das Bild des 20. Jahrhunderts. Dass wir durch dieses Verfahren nur das Bild, nicht aber die Moderne selbst gewonnen haben, liegt daran, dass wir mit der Passage noch immer die Gussform, also das Negativ, statt des gegossenen Positivs in Händen halten. Indem wir aber das nach erfolgtem Abguss wertlos gewordene Werkzeug aufbewahren, um in ihm die Moderne *ex negativo* zu erblicken, folgen wir Benjamin in seiner Methode, die Lumpen und den Abfall der Geschichte zu verwenden. Die Passage, aus deren Hohlform die Moderne des 20. Jahrhunderts gegossen wurde, ist dabei Modell (Vor-Bild, Darstellung in verkleinertem Maßstab) und Model (Form aus dem lat. *modulus* ‚Maß, Maßstab‘) zugleich. So ist sie auch einer der wenigen Gegenstände, die Benjamin nicht einfach *telquel* in seine Sammlung aufnimmt. Diese

---

<sup>39</sup> *Ebenda*.

<sup>40</sup> Siehe dazu: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 169.

<sup>41</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 678 [S 1 a, 6].

Hohlform will er nicht ausstellen wie viele andere ‚Sammlerstücke‘<sup>42</sup>; diesen Rest des 19. Jahrhunderts will er in seiner Arbeit verwerten: „Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“<sup>43</sup>

Die andere Bedeutung der Matrix, die Gebärmutter, erscheint im *Passagenwerk* explizit ausgesprochen im Begriff des Mutterschoßes, der eine uralte Form des Wohnens verkörpert.<sup>44</sup> Implizit tritt die Gebärmutter aber auch in Verbindung mit dem Passagenraum auf, wie Benjamins Verortung des Surrealismus und ein Blick zurück zu Aragons Café Certa zeigen. Wie bereits erwähnt, wird die Passage von Benjamin als Mutter des Surrealismus bezeichnet: „Der Vater des Surrealismus war Dada, seine Mutter war eine Passage.“<sup>45</sup> Dazu heißt es im vorangehenden Fragment [C 1, 2]: „In einer Passage ist der Surrealismus geboren worden“.<sup>46</sup> Die Passage ist der Ort, an dem der Surrealismus entstanden ist, und kann so, in einem übertragenen Sinn, als Gebärmutter betrachtet werden.

Spuren, wie sie die Matrix aufnimmt, sind Negative eines Gegenstandes: Sie zeigen nur den Abdruck eines Körpers. Spuren existieren aber nicht nur negativ, in Form eines Abdrucks einer vergangenen Präsenz, sondern auch positiv, in Form von vorhandenen Resten. Eine negative Spur markiert nicht nur eine Abwesenheit, sondern auch eine Anwesenheit. Laut Didi-Huberman handelt es sich bei einem Abdruck immer auch um den *Kontakt einer Abwesenheit*, was durch dessen Verhältnis zur Zeit zu erklären sei. Denn der Abdruck habe « la puissance fantomatique des ‚revenances‘, des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence ».<sup>47</sup> Auf den Passagenraum bezogen bedeutet dies, dass in ihm eine abwesende Epoche in Form eines Abdrucks, der an sie erinnert, doch anwesend

<sup>42</sup> Dass Benjamin die zusammengetragenen Exzerpte allerdings keineswegs einfach nur wiedergibt, ohne diese zu kommentieren und in eine eigene Argumentation einzubinden, zeigt ausdrücklich das auf S. 204-205 abgedruckte Fragment [A 1, 1], das sich aus einem Zitat und einem sprechenden Kommentar zusammensetzt, der darauf hinweist, wie dieses Zitat zu lesen ist.

<sup>43</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 574 [N 1 a, 8].

<sup>44</sup> Siehe dazu S. 227 ff.

<sup>45</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 133 [C 1, 3].

<sup>46</sup> Siehe: *ebenda* [C 1, 2].

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, S. 47, Hervorhebung im Original. Benjamin schreibt über die Spur, sie sei „Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 560 [M 16 a, 4]).

ist. Gleichzeitig findet man in den alten Passagenräumen aber noch Gegenstände aus einer anderen Zeit. Der Hohlraum erscheint nicht nur als ausgeprägtes Material, das nur noch die Spuren seines einstigen Inhalts trägt; vielmehr umschließt er noch immer – wofür er sich im geologischen Verständnis auch auszeichnet – nicht etwa eine Leere, sondern eine Füllung, die sich von der ihn umgebenden Masse abhebt. Wie etwa eine Höhle Kristalle ausbildet, die sich von der kompakten Steinmasse um sie herum unterscheiden, enthält der Passagenraum alte und veraltete Dinge und Gewerbe, die sich von der modernen Waren- und Arbeitswelt unterscheiden. Einen Eindruck von dieser vergangenen Zeit und der nunmehr fremden ‚Füllung‘ vermittelt der Text *Passagen*, der von „Formen von Kragenknöpfen“ erzählt, die sich in der Passage erhalten, „zu denen wir die entsprechenden Kragen und Hemden nicht mehr kennen.“<sup>48</sup>

In jenen Hohlräumen, die Spuren aufweisen von Dingen, die sich vor langer Zeit in ihnen befunden haben, kommt zu der räumlich wahrnehmbaren Vertiefung, wie sie auch Etuis und Zirkelkasten aufweisen, ein zeitlicher Aspekt dazu, der dem Wohnen eine zusätzliche Dimension gibt.

### **b) Urformen des Wohnens**

In der Höhle zeichnet sich die vergangene Zeit ab. Doch wird sie nicht nur in den Überresten von uralten Gesteinsschichten sichtbar. In ihrem Hohlraum befinden sich auch Spuren von längst verschwundenen Lebewesen, die ihren Abdruck im Stein hinterlassen haben:

Wie Gesteine des Miozän oder Eozän stellenweise den Abdruck von Ungeheuern aus diesen Erdperioden tragen, so liegen die Passagen heute in den großen Städten wie Höhlen mit den Fossilien eines verschollenen Untiers: der Konsumenten aus der vorimperialen Epoche des Kapitalismus, des letzten Dinosaurius Europas.<sup>49</sup>

Die Höhle und die Passage weisen demnach beide Arten von Spuren auf: die negativen Abdrücke (hier von Ungeheuern aus dem Steinzeitalter) wie die positiven Reste (die alten Gesteinsschichten). Das Fossil, wörtlich das ‚Ausgegrabene‘, ist eine Spur, die sowohl negativ (Spurenfossil) wie auch positiv (Körperfossil) sein kann. Beide Arten erwähnt Benjamin in diesem Fragment. Während das Ungeheuer als Negativ zu

---

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 1042.

<sup>49</sup> *Ebd.*, S. 670 [R 2, 3].

erkennen ist, befindet sich eine sozioökonomische Form des Menschen als versteinertes (körperliches) Relikt in den hohl- und leergewordenen Passagen: der Konsument aus der Zeit vor dem Imperialismus, der die kleinen Geschäfte besucht, die die Passage beherbergt, bevor die großen Warenhäuser die *petits commerçants* und ihre Boutiquen vertreiben.

Die Abdrücke von heute ausgestorbenen Spezies verbindet die Höhle mit einer Urform des Wohnens. Als menschheitsgeschichtlicher Ursprung des Wohnraumes stellt sie die älteste Form des Interieurs dar. Aus biologischer Sicht ist die Urform des Wohnens – der erste Raum überhaupt, den ein menschliches Wesen ‚bewohnt‘ – der Mutterschoß. Benjamin nennt denn auch als Schwierigkeit bei der „Analyse“ (<P°, 3>) oder der „Betrachtung“ ([I 4, 4]) des Wohnens, dass darin „das Uralte – vielleicht Ewige – erkannt werden muß, das Abbild vom Aufenthalt des Menschen im Mutterschoße“.<sup>50</sup> An diesen beiden Urformen zeigt sich deutlich das ursprünglich Natürliche am Hohlraum. Dieser ist zunächst ein Naturphänomen (die Höhle) oder ein Organ (die Gebärmutter); erst als der Mensch Hütten und Häuser zu bauen beginnt, werden auch künstliche Hohlräume bewohnt.<sup>51</sup>

Eine andere Urform des Wohnens ist, laut Benjamin, „das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Falle zum Gehäuse“.<sup>52</sup> Der Vergleich mit dem Gehäuse, das sich bereits im 16. Jahrhundert von der Bedeutung ‚Haus‘ entfernt und den Sinn ‚Behältnis, Schutzhülle, Kapsel‘ entwickelt<sup>53</sup>, hebt die Schutzfunktion der Wohnung hervor und weist darauf hin, dass sich die Wohnung passgenau um ihren Bewohner legt. Ein Gehäuse liegt eng an dem an, was es schützt; meist ist es nicht mehr als die verhärtete Schale eines Lebewesens, die dieses zum Schutz ausbildet. Darum ist ein Gehäuse auch besonders das Haus von Schnecken, Muscheln oder anderen Weichtieren.<sup>54</sup> Da sich

<sup>50</sup> *Ebd.*, S. 1035 <P°, 3> und S. 291 [I 4, 4].

<sup>51</sup> Durch den Vergleich mit der Höhle und der Gebärmutter stellt Benjamin die Passagen in die Tradition natürlicher Hohlräume. In diese Richtung weist auch die Bezeichnung als Grotte: Die Passagen „strahlten ins Paris der Empirezeit als Grotten“ (*ebd.*, S. 1045 <a°, 2>). Das Strahlen erweckt aber zugleich auch den Anschein einer Übernatürlichkeit, die durch den späteren Begriff „Feengrotte[...]“ (*ebd.*, S. 700 [T 1 a, 8]) noch verstärkt wird und auch im „Feenpalast“ (*ebd.*, S. 1001 <D°, 6>) anklingt.

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 292 [I 4, 4].

<sup>53</sup> Vgl.: PFEIFER (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*.

<sup>54</sup> Siehe: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*: <http://www.dwds.de/> (Oktober 2013).

unter diesen Schalentieren einige der ältesten Lebewesen unseres Planeten befinden, lässt sich, so Kranz, in evolutionärer Perspektive durchaus behaupten, das Gehäuse stelle eine „Urform des Wohnens“ dar<sup>55</sup>: In ihm ist bereits angelegt, was den modernen Wohnraum ausmachen wird.

Ein frühes Fragment, das in das Konvolut D der *Aufzeichnungen und Materialien* – [die Langeweile, ewige Wiederkehr] – übernommen wird, verbindet den Mutterschoß und die über die Höhle und das Gehäuse evozierte Evolution miteinander und nennt noch einmal explizit die Passage – die all jene Formen des Wohnens annimmt, Mutterleib, Höhle und Gehäuse zugleich ist – als Urform. Passagen seien, so heißt es, „Architekturen in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere“.<sup>56</sup> Im Mutterschoß durchlebt das Kind in ewiger Wiederkehr das Leben seiner Vorfahren und erfährt die Evolution aller Lebewesen, indem es von der Keimzelle bis zum fertigen Menschen alle Entwicklungsstadien durchläuft.

Die Metapher des Gehäuses hat sich im Lauf von Benjamins Auseinandersetzung mit den verschiedenen Formen des Wohnens und der Wohnung konkretisiert und gegen das Etui durchgesetzt. Steht im Fragment zur Analyse des Wohnens aus den *Ersten Notizen* (<P°, 3>): „Es ist kaum mehr erfindlich für was nicht alles das 19<sup>te</sup> Jahrhundert Etuis erfand. Für Taschenuhren, für Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten, für was nicht alles Schoner, Läufer, Decken angefertigt wurden“<sup>57</sup>, so tritt in den *Aufzeichnungen und Materialien* ([I 4, 4]) für dieselben Gegenstände das Gehäuse an die Stelle des Etuis: „Für was nicht alles das neunzehnte Jahrhundert Gehäuse erfunden hat: für Taschenuhren, Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarte – und in Ermanglung von Gehäusen Schoner, Läufer, Decken und Überzüge.“<sup>58</sup> Indem das Etui durch das Gehäuse ersetzt wird, findet eine Verlagerung hin zum Organischen – gegeben durch das Gehäuse der Schalentiere – und damit auch zum *bewohnten* Raum statt. Das Leben, zu dem diese Gegenstände außerhalb ihres Etuis – dann, wenn sie in

<sup>55</sup> Siehe dazu: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 172.

<sup>56</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1054 <e°, 1>. Das Fragment aus dem Konvolut D der *Aufzeichnungen und Materialien* befindet sich in: *ebd.*, S. 161-162 [D 2 a, 1].

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 1035 <P°, 3>.

<sup>58</sup> *Ebd.*, S. 292 [I 4, 4].

Gebrauch sind – erwachen, wird in das Gehäuse hineingenommen. Das Gehäuse ist ‚Lebensraum‘, nicht Aufbewahrungsort; es ist auch nicht vorgefertigt wie ein Etui, sondern wird von seinem Bewohner ausgebildet und daher auch nicht nur von einem lebendigen Wesen bewohnt, sondern ist darüber hinaus zugleich Teil eines Lebewesens wie zum Beispiel der Schnecke.

Einer der von Benjamin genannten Gegenstände, die Taschenuhr, verweist aber auch auf den Gebrauch des Begriffs für Apparate und mechanische Geräte, deren ‚Etui‘ – die aus der (Muschel-)Schale abgeleitete Verschalung – auch mit ‚Gehäuse‘ bezeichnet wird. Das Gehäuse, als von Tieren selbst ausgebildeter Schutzpanzer und als Schutzbehälter für technische Geräte, oszilliert also, wie Kranz feststellt, zwischen organischer und anorganischer Materie.<sup>59</sup> Diese doppelte Zuordnung des Gehäuses gibt nicht nur Auskunft über die Materie eines (Wohn-)Raumes. Auch dessen ‚Bewohner‘ können entweder organisch oder anorganisch, in anderen Worten: lebendiges Wesen oder toter Gegenstand sein.

### 6.1.2. ‚Zeit-Räume‘

Die verschiedenen Gehäuse, die der Mensch zum Schutz seines Besitzes erfindet, lassen darauf schließen, dass auch sein eigenes Gehäuse, die Wohnung, ein ebenso künstlich hergestelltes, das heißt ein anorganisches ist. Dass der Mensch zumindest metaphorisch auch in einem organischen Gehäuse wohnen kann, zeigt eine Stelle aus der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Im Text *Mummerehlen* erinnert sich der erwachsene Erzähler: „Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr.“<sup>60</sup> Dass das vom erzählenden Ich verlassene 19. Jahrhundert nicht in chronologisch richtiger Reihenfolge hinter, sondern räumlich vor ihm ausgebreitet daliegt, verschafft ihm nicht nur einen besseren Überblick über den erzählten Zeitraum.<sup>61</sup> Die räumliche

---

<sup>59</sup> KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 173.

<sup>60</sup> BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1972, S. 261.

<sup>61</sup> Durch die räumliche Wahrnehmung einer Epoche wendet Benjamin eine häufig für die individuelle Erinnerung gewählte Darstellungsform auf die Geschichte an, die üblicherweise eher in zeitlicher Abfolge wahrgenommen und wiedergegeben wird. Wie in seiner Raumtypologie, zeichnet sich auch hier eine Verschiebung der konventionellen Zuordnung von Privat-Individuellem und Öffentlich-Kollektivem ab. Allerdings weisen die Geräusche, die das Ich aus der Muschel vernimmt, darauf hin, dass es sich bei dem gezeigten Bild des 19. Jahrhunderts nicht etwa um eine historische Darstellung einer gesamten Epoche handelt. Es ist vielmehr die ‚individuell-subjektive‘ Erinnerung einer bestimmten Gesellschafts-klasse. Siehe in diesem Zusammenhang die folgende Fußnote.



Position außerhalb des ehemaligen Wohnraumes ist es auch, die es ihm erlaubt, sich diese Muschel ans Ohr zu halten. Was der Erinnernde dabei hört, sind allerdings nicht die Geräusche des 19. Jahrhunderts. Wie man in einer Muschel nicht das vermeintliche Rauschen des Meeres, sondern das Pulsieren des eigenen Blutes hört, nimmt das Ich das Rauschen der Gegenwart wahr, in dem es die Vergangenheit zu hören glaubt. Der Erwachsene hört die Vergangenheit – seine Kindheit – so, wie er sie jetzt erinnert und nicht unbedingt so, wie sie war.<sup>62</sup> Dass die Muschel in *Mummerehlen* auditiv (und dabei weder visuell noch taktil) auftritt, lässt sich durch zwei Assoziationen zum Begriff Muschel erklären: Zum einen klingt in der Muschel in Verbindung mit Hören auch die Ohrmuschel an, die es ja überhaupt erst ermöglicht, die Geräusche aus der Schalentier-Muschel wahrzunehmen. Zum anderen findet sich diese auditive Wahrnehmung bestimmt nicht zufällig im Text der *Mummerehlen*, in dem es gerade um das (Ver-)Hören geht. Dem Kind, dem der Name der Muhme Rehlen nichts sagt, wird das Gehörte zu einem einzigen Wort, das es nicht recht fassen kann. Gerade dadurch aber lässt sich die Mummerehlen beliebig formen und man kann sie einmal in diesem, einmal in jenem Gegenstand entdecken und ihr immer wieder eine neue Gestalt und einen anderen Ort geben. So ist die Mummerehlen genau wie das Rauschen aus der Muschel immer das, was das Kind oder der an der Muschel Lauschende sich vorstellt. Ähnlich geht es demjenigen, der die Passage als Gehäuse für das vergangene und nur noch erinnerte 19. Jahrhundert wahrnimmt. „Das alles ist die Passage in unsern Augen. Und nichts von alledem ist sie gewesen“<sup>63</sup>, notiert Benjamin, ohne mitzuteilen, worauf sich das deiktische „das“ genau bezieht. Was der Betrachter in der Passage sieht, ist eine Form des 19. Jahrhunderts, die sich aus seiner Erinnerung und seiner Erfahrung zusammensetzt. Muschel wie Passage sind Erinnerungsraum immer nur in jenem Maße, in dem sie vom Betrachtenden mit Erinnerungen ausgefüllt werden.

<sup>62</sup> Auf die subjektive Erinnerung weist die Tatsache hin, dass der Erinnernde gerade nicht, wie Wagner festhält, „typisch zeitgenössische, symbolisch aufgeladene Geräusche“ hört, wie sie ein Historiker für das 19. Jahrhundert festhielte (WAGNER, *Die Großstadt als Chronotopos*, S. 227). Die Klangerinnerungen sind vielmehr privater Natur: „Ich höre nicht den Lärm von Feldgeschützen oder von Offenbachscher Ballmusik, auch nicht das Heulen der Fabriksirenen oder das Geschrei, das mittags durch die Börsensäle gellt, nicht einmal Pferdetrappeln auf dem Pflaster oder die Marschmusik der Wachtparade. Nein, was ich höre, ist das kurze Rasseln des Anthrazits, der aus dem Blechbehälter in einen Eisenofen niederfällt, es ist der dumpfe Knall, mit dem die Flamme des Gasstrumpfs sich entzündet, und das Klirren der Lampenglocke auf dem Messingreifen, wenn auf der Straße ein Gefährt vorbeikommt. Noch andere Geräusche, wie das Scheppern des Schlüsselkorbs, die beiden Klingeln an der Vorder- und der Hintertreppe; endlich ist auch ein kleiner Kindervers dabei“ (BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1972, S. 262).

<sup>63</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1045 <a°, 2>. Dieselbe Aussage findet sich, mit minimalen sprachlichen Veränderungen, auch in den Fragmenten <D°, 6> (*ebd.*, S. 1001) und [C 2 a, 9] (*ebd.*, S. 140).

Etymologisch steckt im (Muschel-)Gehäuse der Begriff des Hausens. Über das in ihm hausende Lebewesen wird das Gehäuse mit dem Leben, aber ebenso auch mit dem Tod verbunden. Denn verlässt das Tier sein Gehäuse, das es schützt, so stirbt es. Nicht durch Verlassen des Wohnraumes, sondern gerade durch das Verbleiben in demselben scheint der Mensch zu Tode zu kommen – so suggeriert Benjamin, Kranz zufolge, in der *Hochherrschaftlich möblierten Zehnzimmerwohnung aus der Einbahnstraße*<sup>64</sup>:

Vom Möbelstil der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt die einzig zulängliche Darstellung und Analysis zugleich eine gewisse Art von Kriminalromanen, in deren dynamischem Zentrum der Schrecken der Wohnung steht. Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor,

über die es die Wohnung unbedingt verlassen muss. Denn das bürgerliche Interieur „wird adäquat allein der Leiche zur Behausung“.<sup>65</sup> An diesem Einblick in einen unheimlichen Wohnraum aus dem 19. Jahrhundert wird deutlich, dass der Etui-Mensch in seinem Gehäuse nicht nur eingebettet, geschützt und geborgen ist, sondern ebenso eingeschlossen und gefangen. Die Wohnung kann auch zur Bedrohung werden, statt als Schutzraum zu funktionieren. Oder anders: Zur schützenden Hülle wird sie erst für den Toten, während eine als Etui konzipierte Wohnung Gefahr läuft, auch aus den Lebenden tote Gegenstände zu machen, die den Raum nicht mehr bewohnen, sondern wie in einem mit violetter Samt ausgeschlagenen Zirkelkasten darin aufbewahrt werden.

Laut dem *Deutschen Universalwörterbuch*<sup>66</sup> bedeutet ‚hausen‘ „unzureichend untergebracht sein“. Wer haust, hat – trotz der gemeinsamen Wurzel – kein Zuhause. Dass dem Hausenden ein Heim und zugleich ein fester Wohnsitz fehlt, wird über die Definition des Wohnens verdeutlicht, das dem Hausen gegenübergestellt ist: ‚Wohnen‘ nämlich heißt soviel als „sein Heim, seine Wohnung, seinen ständigen Aufenthalt haben“.

---

<sup>64</sup> KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 173.

<sup>65</sup> BENJAMIN, *Einbahnstraße*, S. 89.

<sup>66</sup> Siehe: WAHRIG, *Deutsches Universalwörterbuch*, hrsg. von Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh/München, Wissen Media Verlag, 2006.

Benjamin unterstreicht die Bedeutung dieser beiden Begriffe, indem er gerade von der Definition des jeweils anderen ausgeht: Wird das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts allein der Leiche „adäquat“ zur „Behausung“, bietet es ihr allein ein ‚angemessenes Heim‘. Der lebendige Mensch dagegen findet in ihm nur ein ‚inadäquates‘ Zuhause, in dem er wie ein toter Gegenstand aufbewahrt wird. Klingt in dieser Schilderung des bürgerlichen Interieurs die ihren Bewohnern ‚angemessene‘ Unterkunft an, die die zum Etui gewordenen Wohnungen des 19. Jahrhunderts in einem wörtlichen Sinn darstellen, schwingt in dem im *Passagenwerk* vorkommenden Begriff des „Wohnen[s] als Transitivum“<sup>67</sup> das dem ‚ständigen Aufenthalt‘ entgesetzte *être de passage* mit. Damit wird die Passage als idealen Wohnraum in Szene gesetzt. Darüber hinaus darf sie in diesem Zusammenhang auch Transitionsraum bleiben und wird nicht durch ihre Festlegung als Wohnraum zu einem fest eingerichteten Raumgefüge, in dem man sich für längere Zeit niederlässt.<sup>68</sup>

„Wohnen als Transitivum – im Begriff des ‚gewohnten Lebens<’>“ – des vorbeigehenden und mehr noch des bereits vorbeigegangenen, nämlich ‚zu Ende gewohnten‘ Lebens – „gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualität, die in diesem Verhalten verborgen ist“, schreibt Benjamin und erklärt: Wohnen bestehe darin, „ein Gehäuse uns zu prägen“.<sup>69</sup> Gilt es, einen Wohnraum „uns zu prägen“, heißt dies, einen Raum nicht nur nach den Vorstellungen seines Bewohners einzurichten, sondern ihn zugleich auch wörtlich nach dessen Bilde zu formen: Der Bewohner muss sich im Raum abdrücken, sodass sein ‚Abbild‘ wie eine Spur gelesen werden kann, auch wenn er schon lange nicht mehr darin lebt.

Wie die Wohnung „im extremsten Falle zum Gehäuse“ wird, muss laut Benjamin im Akt des Wohnens „in seiner extremsten Form ein Daseinszustand des neunzehnten Jahrhunderts begriffen werden“.<sup>70</sup> In dieser Vorstellung des Wohnens steht dem dunklen, schweren und abgeschlossenen Interieur des 19. Jahrhunderts nicht nur der offene,

<sup>67</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1035 <P°, 5> und S. 292 [I 4, 5].

<sup>68</sup> Einen transitorischen Charakter stellt Benjamin auch an den Gebäuden des Neuen Bauens fest, das – umgekehrt – aus Wohnräumen Passagen macht: „Giedion, Mendelssohn, Corbusier machen den Aufenthaltsort von Menschen vor allem zum Durchgangsraum aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft“ (BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, S. 196-197).

<sup>69</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 292 [I 4, 5].

<sup>70</sup> *Ebd.*, S. 291-292 [I 4, 4].

licht- und luftdurchlässige Wohnraum des Neuen Bauens gegenüber. Mit den Wohnungen des 20. Jahrhunderts, die nicht mehr unbedingt für mehrere Generationen eingerichtet werden, ändert sich auch die zeitliche Dimension des Wohnens. Im 20. Jahrhundert ist ‚wohnen‘ kein „Daseinszustand“ mehr, sondern ein „Transitivum“: Man wohnt nicht mehr nur an einem Ort und nicht das ganze Leben in derselben Wohnung. Mit dem Neuen Bauen ist nicht nur der Wohnraum, sondern auch das Wohnen transitorisch geworden. Wenn nun aber im 19. Jahrhundert ‚wohnen‘ zu einem „Daseinszustand“ wird, liegt dies in erster Linie an den räumlichen wie sozialen Veränderungen der Zeit und meint damit weniger ein einmaliges Sich-Einrichten gegenüber einem mehrmaligen Sich-Neu-Einrichten, als vielmehr ein Sich-individuell-in-den-eigenen-vier-Wänden-Einrichten gegenüber der bis dahin fehlenden Möglichkeit, sich überhaupt einen privaten Wohnraum gestalten zu können, der sich vom Arbeitsraum und -leben trennt.

Die Benjaminsche These, wohnen sei ein „Daseinszustand des 19ten Jahrhunderts“, wird laut Kranz durch die historische Entwicklung des Begriffs ‚Interieur‘ gestützt.<sup>71</sup> Dieser wird im 19. Jahrhundert aus dem französischen *intérieur* übernommen und bedeutet zunächst ‚Inneres, inwendig, innerlich‘, nach dem lateinischen Komparativ *interior*. Sehr bald verengt sich die Bedeutung von einem auch körperlichen Innen auf den architektonisch umbauten Raum. Ab der Jahrhundertmitte wird der Terminus ‚Interieur‘ schließlich fast nur noch für den Wohnraum benutzt, der zu diesem Zeitpunkt vor allem für das Bürgertum an Relevanz gewinnt, für das ‚wohnen‘ zum ‚Daseinszustand‘ wird.

Das Positivum zu *interior* ist *inter*, ‚zwischen‘. Im Zusammenhang mit dem besonderen Interieur des Passagenraumes, der *per definitionem* einen Zwischenraum darstellt, erhält die Steigerung von ‚zwischen‘ zu ‚innen‘ – von Zwischenraum zu Innenraum – große Bedeutung. Ist schon das traditionelle Interieur, durch seine wörtliche Bedeutung, ein Inneres des Innen und zugleich ein gesteigertes (Da-)Zwischen, wird in der Darstellung der Passage als Wohnraum die Steigerung vom Zwischenbereich zum Interieur noch verstärkt.<sup>72</sup> Kranz sieht in diesem Komparativ einen Hinweis darauf,

<sup>71</sup> Siehe dazu: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 157 ff. sowie zur Definition und der Begriffsgeschichte des Interieurs außerdem das *Etymologische Wörterbuch* nach PFEIFER.

<sup>72</sup> Siehe zur Doppelbedeutung der Komparativform ‚inter‘ – ‚interior‘ und dem Begriff eines intensivierten Innen, bzw. gesteigerten Dazwischen auch: OESTERLE Günter, *Zu einer Kulturpoetik des*

dass das Interieur als graduelles Konzept verstanden werden müsse und merkt an, es gebe nicht *ein* Inneres und *ein* Äußeres; vielmehr gehe es um eine stufenweise Zu beziehungsweise Abnahme von Innerlichkeit in Bezug auf die Räume eines Hauses.<sup>73</sup> Die Etymologie des Interieur-Begriffs löst das dialektische Verhältnis von Innen und Außen auf und setzt an dessen Stelle eine Skala von Abstufungen, die durchschritten werden müssen, um von ganz außen bis nach ganz innen zu gelangen. Anstatt nur eine einzige Schwelle zwischen Außen und Innen zu übertreten, gilt es, eine ganze Flucht aus nebeneinanderliegenden und durch Türen miteinander verbundenen Räumen zu durchqueren. Konkret verweist diese Zu- und Abnahme von Innerlichkeit auf den Grad der ‚Privatheit‘ der Räumlichkeiten im bürgerlichen Haus des 19. Jahrhunderts, in dem gewisse Zimmer – wie das Schlafzimmer oder Boudoir, in das die Damen sich zurückziehen können, wenn ihnen nicht nach Gesellschaft ist – ‚privater‘ sind als andere – wie etwa der Salon, in dem Gäste empfangen werden und der so auch Nicht-Familienmitgliedern zumindest zeitweise offensteht. Wirklich privat sind nur jene Räume, die allein den Kernfamilien oder einem einzigen Individuum zugänglich sind. Diese Definition von ‚privat‘ ist durch den lateinischen Begriff gegeben: *privatus* heißt, so erinnert Kemp an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes, ‚beraubt‘.<sup>74</sup> Was es bedeutet, wenn der Begriff ‚privat‘ auf den Raum und das Interieur übertragen wird, zeigt Hannah Arendt: „Der private Charakter des Privaten liegt in der Abwesenheit von anderen“<sup>75</sup>. Damit formuliert sie den Unterschied zwischen einem geschlossenem Innen- und einem offenem Außenraum, welcher gerade durch seine Offenheit zu einem allgemeinen Raum wird, der allen gehört. In der Passage wird diese Grenze aufgehoben. In ihr vermischen sich der private und der öffentliche Raum.

---

Interieurs im 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Bern: Peter Lang Verlag, Nr. XXIII, März 2013, S. 544 ff.

<sup>73</sup> Siehe dazu: KRANZ, *Raumgewordene Vergangenheit*, S. 158, Fußnote 24.

<sup>74</sup> Wolfgang Kemp, in: SCHULZE Sabine (Hrsg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 17.

<sup>75</sup> ARENDT Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München: Piper Verlag, 2001, S. 73.

## 6.2. Verschränkung von Haus und Straße

Im bereits behandelten Text *Passagen* spricht Benjamin von der Passage als einem „seltsamen Mischgebilde[...] von Haus und Straße“<sup>76</sup>, mit dessen Betrachtung, so heißt es in den *Ersten Notizen*, eine Neuorientierung im Raum einsetze. In der Passage

gibt sich die Straße selber als <x> ausgewohntes Interieur zu erkennen: Als Wohnraum des Kollektivums, denn die wahren Kollektive als solche bewohnen die Straße: das Kollektiv ist ein ewig waches, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt, ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände.<sup>77</sup>

Wie weiter oben das „gewohnte Leben“<sup>78</sup> nicht als eine Gewöhnung zu verstehen ist, darin vielmehr der Begriff des ‚Wohnens‘ in einer vergangenen Form, nämlich des bereits ‚zu Ende Gewohnten‘ steckt, ist auch im „ausgewohnten“ Interieur eine ‚Wohnform‘ zu sehen. Zwar mag dieses „ausgewohnte“ Interieur auch ein ‚ungewohntes‘ und ‚unbekanntes‘ sein, doch scheint das Präfix ‚aus‘ sich vor allem auf dessen Verortung im Außenraum zu beziehen: Das „ausgewohnte Interieur“ meint einen in den Außenraum ausgelagerten Innenraum, der die Straße in eine Wohnung verwandelt.<sup>79</sup>

Diese Neuorientierung des öffentlichen Raumes, der hier zum Wohnraum der Masse wird, findet sich in den *Aufzeichnungen und Materialien* wieder. Auffallend ist dabei die sprachliche Überblendung, die die Straße nicht einfach mit einer Wohnung vergleicht oder diese, wie im älteren und oben zitierten Fragment <A°, 9>, durch ihre Situierung im überdachten Raum der Passage als Wohnung zu „erkennen“ gibt. In [M 3 a, 4] ist die Straße tatsächlich eine Wohnung:

Straßen sind die Wohnung des Kollektivs. Das Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände. Diesem Kollektiv sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde, Mauern mit der ‚Défense d’afficher‘ sind sein Schreibpult, Zeitungskioske seine Bibliotheken, Briefkästen seine Bronzen, Bänke sein

<sup>76</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041. In der Energiewirtschaft spricht man heute von *Mischgebäuden*, wenn ein Haus über einen Wohnbereich und einen Gewerbebereich verfügt. Auch diese Polyvalenz lässt sich auf die Passage übertragen, die in einem ganzen Gebäudekomplex Wohnungen, Hotels, Gaststätten und Geschäfte vereint.

<sup>77</sup> *Ebd.*, S. 994 <A°, 9>.

<sup>78</sup> Siehe dazu S. 232.

<sup>79</sup> Vgl. dazu auch das Fragment [L 1, 5] aus den *Aufzeichnungen und Materialien*: „Das Interieur tritt nach außen. [...] Die Straße wird Zimmer und das Zimmer wird Straße“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 512).

Schlafzimmermöbiliar und die Café-Terrasse der Erker, von dem er auf sein Hauswesen heruntersieht. Wo am Gitter Asphaltarbeiter den Rock hängen haben, da ist das Vestibül und die Torfahrt, die aus der Flucht der Höfe ins Freie leitet, der lange Korridor, der den Bürger schreckt, ihnen der Zugang in die Kammern der Stadt. Von ihnen war die Passage der Salon. Mehr als an jeder andern Stelle gibt die Straße sich in ihr als das möblierte ausgewohnte Interieur der Massen zu erkennen.<sup>80</sup>

In diesem jüngeren Fragment wird der ‚Innenraum‘ um einiges detaillierter dargestellt. Ein frappierender Unterschied liegt darin, dass das „ausgewohnte Interieur“ nun „möbliert“ ist: Die Straße wird durch Einrichtung zum Wohnraum. Diese Stelle zeigt deutlich, dass Benjamins Vorstellung des Interieurs sich nicht auf einen architektonisch begrenzten (Innen-)Raum beschränkt, sondern vielmehr auf den Außenraum übergreift, der entweder durch Überdachung – architektonisch und bildlich in der Passage zu sehen – oder eben durch Einrichtung zum Wohnraum wird. Die Form eines Wohnraumes nimmt die Straße zwar bereits im älteren Fragment <A°, 9> an, in dem Gegenstände des Außenraumes (Firmenschilder, Plakatsäulen, Zeitungskioske, Schaufenster, Briefkästen, Bänke, Kaffeeterrassen und Gitterzäune) zur Möblierung eines Innenraumes erklärt werden (sie sind Bilder, Schreibpult, Bibliothek, Glasvitrine, Bronzen, Betten, Erker und Vestibül).<sup>81</sup> Der Begriff des ‚möblierten Außenraumes‘ jedoch fällt erst zu diesem späteren Zeitpunkt. In diesem zweiten Fragment erfährt auch die Passage eine leichte Bedeutungsveränderung, die sie enger in dieses „Interieur der Massen“ einbindet. Sie fungiert weiterhin als jener Ort, in dem sich die Straße – und „mehr als an jeder anderen Stelle“ – als

---

<sup>80</sup> Siehe: *ebd.*, S. 533 [M 3 a, 4]. Die Beschreibung der Masse als ein einziges Wesen, das dadurch den Status eines Individuums erhält und sprachlich in die gleiche Kategorie fällt wie der Einzelne (3. Person Singular), verringert den Unterschied zwischen dem Individuum und dem Kollektivum nicht nur grammatikalisch. Diese Annäherung in der Darstellung – und damit auch in ihrem Wesen, als das sie wahrgenommen wird – macht es zudem möglich, dass Benjamin ohne weiteres dem Individuum zugeschriebene Eigenschaften von diesem auf das Kollektivum übertragen kann. So stellt er sich im *Passagenwerk*, das sich als „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ mit einer kollektiven Vergangenheit auseinandersetzt, nicht nur die Aufgabe, den „fluktuierenden Zustand eines zwischen Wachen und Schlaf jederzeit vielspältig zerteilten Bewußtseins [...] vom Individuum aus aufs Kollektiv zu übertragen“ (*ebd.*, S. 1012 <G°, 27>): Nicht nur das (in erster Linie historische) Bewusstsein wird in seiner Untersuchung zu einer kollektiven Angelegenheit, auch der Traum tritt als „Kollektivtraum“ auf (*ebd.*, S. 213 [F 1 a, 2] und S. 282 [I 1, 4]; zum „Kollektivbewußtsein“ bzw. auch dem „kollektive[n] Unbewußte[n]“ siehe: *ebd.*, S. 491 [K 1, 4] und S. 55). Folgerichtig erscheint daher auch der von Benjamin mit dem Traum verbundene Raum der Passage in Verbindung mit dem Kollektivum – und zwar nicht nur als öffentlicher und darum kollektiver Ort, sondern ebenso als „Traum[haus] des Kollektivs“ (*ebd.*, S. 511 [L 1, 3]) wie auch, hier, als „Wohnung des Kollektivs“, als „Interieur der Massen“.

<sup>81</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 994 <A°, 9>.

„ausgewohntes Interieur“ zu erkennen gibt, doch wird nun explizit die gesamte Straße – also auch außerhalb der überdachten Passage – zur Wohnung. Die Passage selber wird zum Mittelpunkt dieses kollektiven Interieurs: In ihr findet das Kollektivum seinen Salon.<sup>82</sup>

Die Idee der Passage als Salon ist nicht neu. Schon vor der Jahrhundertwende denkt Jules Claretie, der bereits feststellen muss, dass die Passagen sterben, an jene Zeit zurück, in der die Passage „eine Art Spazierweg im Salon“<sup>83</sup> war, auf dem man den typischen ‚Salon-Tätigkeiten‘ nachging:

Les passages meurent. On en ferme un de temps à autre, comme ce triste passage Delorme. [...] Le passage qui fut pour le Parisien une sorte de salon-promenoir où l'on fumait, où l'on causait, n'est plus sorte d'asile dont on se souvient tout à coup, quand il pleut.<sup>84</sup>

Dass nun ausgerechnet die Passage, die sich zwischen Straße und Haus, zwischen Außen und Innen befindet, zum Salon, jenem nur halbprivaten Raum wird, den auch Fremde betreten und in dem der Bewohner sich der ‚Öffentlichkeit‘ zeigt, ist bezeichnend. Andererseits steht die Öffentlichkeit dieses Passagen-Salons für einen kollektiven Rückzugsort, wie die im Folgenden zitierten Stellen aus dem *Passagenwerk* verdeutlichen. Die Intimität, die die Straße dabei für denjenigen bekommt, der sie zu seinem Interieur macht, zeigt ein Fragment, das Benjamin mit dem Kommentar „Zur Verschränkung von Straße und Interieur“ versieht. Darin heißt es über den Bewohner eines solchen kollektiven Interieurs: „Hausnummern werde<n> ihm zu lieben, vertrauten Photos.“<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Delorme und Dubois bezeichnen die Passagen als « créations hybrides », die aus dem Innen- und dem Außenraum zugleich hervorgehen, « à mi chemin entre le salon de l'hôtel particulier dont ils possèdent », nach Bertrand Lemoine, « < le faste et le caractère d'espace intérieur fermé par des murs, un toit, une porte > et la rue < ouverte à tous, où chacun circule à sa guise > » (DELORME Jean-Claude und DUBOIS Anne-Marie, *Passages couverts parisiens*, Paris: Parigramme, 2015, S. 20). Dieses „Hybride“ ist es, auf das auch Benjamins Bezeichnung der Passage als „Mischgebilde“ von Haus und Straße, von privat-individuellem und öffentlich-kollektivem Raum abzielt.

<sup>83</sup> Der Begriff stammt von Schaper in: SCHAPER, *Der gläserne Himmel*, S. 38.

<sup>84</sup> CLARETIE Jules, *La vie à Paris 1895*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1896, S. 47.

<sup>85</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1031 <0°, 39>.



Zum privatesten der privaten Räume wird die Passage – zumindest für die Frauen – in einem Zitat von Brazier, Gabriel und Dumersan, das Benjamin dem der Prostitution und dem Spiel gewidmeten Konvolut O voranstellt: « [D]ans un passage, [l]es femmes sont comme dans leur boudoir. »<sup>86</sup> Durch die Bezeichnung als Boudoir wird die Passage zu einem sehr intimen Raum, der in Kontrast zum öffentlichen und offenen Gang einer solchen, dazu noch durchsichtigen Glasgalerie steht. Doch erinnert diese Verschaltung zugleich auch eine andere Bedeutung des Boudoirs, die durch die Architektur der Passage noch hervorgehoben wird: Dieses private Kämmerchen der Frau ist nicht selten der Übergang zum Schlafzimmer und damit nicht nur Rückzugsort für Lektüre, Handarbeit oder das Schreiben von Tagebuch und Briefen. Es ist auch ein Ankleideraum auf der Schwelle von Innen und Außen, von privatem Gemach und öffentlichem Empfangsraum. Konzentriert man sich auf die Lage des Boudoirs im Haus und liest das Passagen-Boudoir entsprechend als Übergang zwischen Schlafzimmer und Salon, erhält die Passage ihre Funktion als Zwischenraum zurück, wobei sie aber über die Kodierung des Boudoirs als intimer Rückzugsort zugleich zum Privatraum wird. In der Kombination aus Durchgangsraum und privatem Kämmerchen, die sich am Boudoir wie an keinem anderen Raum ablesen lässt, tritt die Doppelbedeutung der Passage hervor, wie Benjamin sie im kollektiven Interieur inszeniert: Die Passage ist ein Ort, der allen offensteht und in den sich jeder für sich allein und doch zusammen mit anderen zurückziehen kann. Anders als im bürgerlichen Interieur ist der gemeinsame Nenner der Passagenbewohner jedoch nicht die familiäre Bindung, sondern die simultane Handlungsweise. Nicht weil sie zusammengehören, sondern weil sie alle dasselbe tun – wenn auch jeder auf seine Weise –, versammeln die Menschen sich in der Passage. Der Akt des Versammelns in einem bestimmten Raum verdeutlicht dabei, dass für das Verhältnis von kollektivem Raum und dazugehörigen ‚Bewohnern‘ auch die Umkehrung gilt: Die Passage ist nicht nur ein kollektiver Raum, weil sich in ihr die Masse versammelt, sondern die unbestimmte Masse wird erst im gemeinsamen Raum zu einem Kollektivum. Als konkretes Wesen mit den Eigenschaften eines einzelnen Menschen, wie das Kollektivum in [M 3 a, 4] eingeführt wird, kann die Masse erst im Versammlungsort der Passage wahrgenommen werden, in der es einen eigenen Raum bekommt.

---

<sup>86</sup> BRAZIER Nicolas, GABRIEL Jules, DUMERSAN Théophile, *Les passages et les rues, ou La guerre déclarée : vaudeville en 1 acte*, Paris: Duvernois, 1827, zitiert nach: *ebd.*, S. 612.

Zu einer Verschränkung von Raum und Gesellschaft erklärt Ekardt – gestützt auf Giedion – die besondere Situation der Passagen-Architektur, die „qua ihrer Situierung zwischen bestehenden Gebäuden, deren Außenmauern sie integrieren, kein eigenes Wandsystem“ aufweist. Dies führe dazu, dass „das tragende Eisen/Stahl-Skelett ausschließlich, oder wenigstens größtenteils, durch Glasflächen ergänzt“ werde, wodurch sich „die opake Mauer“ in ein „transparentes Feld [auflöse], das eine (visuelle) Austauschbeziehung zwischen Innen und Außen herstelle und damit zuvor abgegrenzte gesellschaftliche Bereiche sich durchdringen“ lasse.<sup>87</sup> Diese visuelle Austauschbeziehung, die hier auf die Gesellschaft übertragen wird, deren verschiedene Schichten sich in der Passage vermischen, die Interieur – privater Rückzugsort, wenn auch für mehrere gleichzeitig – und kollektiver Raum einer öffentlichen Arbeitswelt zugleich ist, spiegelt sich auch in Benjamins Raumvorstellung. Brüggemann spricht von „*Verschränkung* der Räume, von Straße und Haus, von Außen und Innen“, von „*Durchdringung* der Bilder“, von „*Superposition* von Raum- und Zeitwahrnehmungen“ und verweist schließlich auch auf die sprachliche Verschränkung der Passage: die „Verbindung von räumlicher Vision und allegorischer Bedeutung im Namen der Passage selber“.<sup>88</sup> All diese Begriffe gelten auch für den Übergriff vom Öffentlichen ins Private (und umgekehrt), der sich vor dem Hintergrund immer privater werdender Räume zeigt, die mit der Passage, in die zunehmend Privates ausgelagert wird, einem im Gegenzug immer öffentlicher werdenden Innenraum gegenüberstehen. Nicht umsonst ist die Passage eine ganze Stadt im Kleinform, in der der Besucher in einem einzigen Raum antrifft, was er auch in seinem privaten Interieur vorfindet und benötigt, während er darüber hinaus auf das gesamte (Waren-)Angebot zurückgreifen kann, für dessen Besorgung oder Konsumation er sonst die eigenen vier Wände verlassen und sich in einen ungeschützten Außenraum begeben muss.

Wer auch noch seinen Wohnraum in diese Miniaturstadt verlegt und eine Wohnung in einer Passage bezieht, lebt, ohne je einen Fuß ins Freie setzen zu müssen, ohne Hitze, Kälte, Sturm und Regen zu spüren, in einer Stadt, wie sie sich Utopisten – und dies keineswegs als kuriose Einzelgänger – bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts erträumt haben. Charles Fourier, von dem die weiter oben erwähnte Idee der Passage

---

<sup>87</sup> Siehe: EKARDT, *Passage als Modell*, S. 432.

<sup>88</sup> Heinz Brüggemann, in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. II, S. 579, Hervorhebungen im Original.

als autarke Wohnstätte, als Phalanstère, stammt, entwirft 1808 das Bild einer vollständigen glasüberdachten Stadt.<sup>89</sup> Diesem Entwurf folgen noch durch das gesamte Jahrhundert ähnlich utopische Visionen: 1869 ersinnt Tony Moilin einen künstlichen Himmel, unter dem Fußgänger die ganze Stadt durchstreifen können, ohne je ins Freie zu gelangen.<sup>90</sup> 1886 träumt Léo Claretie von einem Schutzdach aus Kristallplatten, das bei Regen wie eine Markise über die Stadt gespannt wird.<sup>91</sup> Die Überschrift dieses Kapitels lautet allerdings *En 1987* und liegt damit, aus seiner Sicht, in einer noch relativ fernen Zukunft. Diese zeitliche Distanz zeigt aber gerade die Hoffnungen, die in das moderne Bauen gesetzt wurden. Scheint doch aus dieser Perspektive in hundert Jahren möglich zu werden, wovon zum aktuellen Zeitpunkt nur geträumt werden kann.<sup>92</sup> In diesem Zusammenhang wird die Idee einer Stadt unter Glas weniger zur Utopie, zum Nicht-Ort, als zu einer ‚Uchronie‘, einer Nicht-Zeit, beziehungsweise sie wird in eine andere, zukünftige Zeit projiziert und stellt so eine ‚Noch-Nicht-Zeit‘ dar. Dass die „rauschhafte Durchdringung von Straße und Wohnung, die sich im Paris des 19ten Jahrhunderts“ mit seinen Glasphantasien vollzieht, nicht nur utopisch ist, sondern auch einen „prophetischen Wert“ hat, zeigt Benjamin mit der Feststellung, dass die filigrane und transparente „neue Baukunst“ diese Durchdringung „nüchterne Wirklichkeit“ werden lasse.<sup>93</sup>

In den genannten Beispielen ganzer Städte, die unter einer durchsichtigen Kuppel liegen, hat Glas in erster Linie eine Schutzfunktion: Der Außenraum wird ausgesperrt, die Stadt seinen Gefahren und Unannehmlichkeiten nicht mehr ausgesetzt.<sup>94</sup> Der

<sup>89</sup> FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Leipzig, 1808, zitiert nach: SCHAPER, *Der gläserne Himmel*, S. 23-24.

<sup>90</sup> MOILIN Tony, *Paris en l'an 2000*, Paris: Chez l'auteur und Librairie de la Renaissance, 1869, S. 10.

<sup>91</sup> CLARETIE Léo, *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000*, Paris, 1886, zitiert nach: SCHAPER, *Der gläserne Himmel*, S. 24.

<sup>92</sup> Dass der Traum einer Stadt unter Glas auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch anhält, obgleich dabei nicht mehr unbedingt die Schutzfunktion des Glases im Vordergrund steht, zeigt Paul Scheerbarts *Glasarchitektur* von 1914. Darin träumt ihr Autor von der „Schönheit der Erde, wenn die Glasarchitektur überall da ist“: „Es wäre so, als umkleidete sich die Erde mit einem Brillanten- und Emailschnuck. Die Herrlichkeit ist nicht auszudenken. Und wir hätten dann auf der Erde überall Köstlicheres als die Gärten aus tausend und einer Nacht. Wir hätten dann ein Paradies auf der Erde und brauchten nicht sehnsüchtig nach dem Paradiese im Himmel auszuschaun“ (SCHEERBART Paul, *Glasarchitektur* [1914], in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Uli Kohnle, Bellheim: Edition Phantasia, Bd. 9, 1994, S. 467-468).

<sup>93</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 534 [M 3 a, 5].

<sup>94</sup> Während die Glaskonstruktion der einzelnen Passage Assoziationen zum Aquarium weckt, entsteht bei der Idee eines gläsernen Himmels, der eine ganze Stadt überspannt und diese so vor Umwelteinflüssen wie Wetter oder Jahreszeiten schützt, die Vorstellung eines immensen Gewächshauses: « Apprenez que l'on veut faire couvrir toutes les rues de Paris avec des vitres, ça va faire de jolies serres

Innenraum wird dabei jedoch nicht ganz isoliert: der Himmel bleibt, zumindest visuell, offen. Licht und Dunkelheit, Tages- und Nachtzeiten orientieren sich weiterhin am Außenraum, der trotz der Trennung sichtbar bleibt.<sup>95</sup> Mit dem Traum von solchen großen transparenten Flächen, die nicht mehr bloß für eine schwache Lichtquelle sorgen, sondern die opaken Wände und Decken gänzlich ersetzen, geht eine neue Raumerfahrung einher, die Benjamin in der Architektur der Passagen angedeutet findet und die er in den jüngeren Entwürfen seiner Passagenarbeit an diesen gläsernen Konstruktionen zur Darstellung bringt. Seine frühen Passagentexte werden noch von einer Raumwahrnehmung dominiert, in der alles ineinander überfließt und Ähnlichkeiten zur Metamorphose verleiten: „Ist ein Schusterladen Nachbar einer Confiserie, so werden seine Schnürsenkelgehänge lakritzenähnlich.“<sup>96</sup> An die Stelle dieser traum- und rauschhaften Überlagerung von Bildern tritt im bauhistorischen Kontext, in das sich die Fragmente des späteren *Passagenwerks* einordnen, immer wie mehr eine nüchterne Aneinanderreihung von Räumen, die sich einander anschließen, ohne dabei zu verschmelzen. Die neben- und übereinander gelegten Raumkonstruktionen und -konzepte – Innen und Außen, Privatsphäre und Öffentlichkeit – nehmen keine metamorphischen Eigenschaften mehr an, sondern scheinen durch ihr jeweiliges Gegenstück hindurch. Dies liegt möglicherweise an der Auseinandersetzung mit den ‚glasklaren‘ und ‚stahlharten‘ Baumaterialien der Passagen: Neben dem surrealistischen Verschmelzen, das die (Raum-)Grenzen verwischt, wirken die materiellen Eigenschaften von Glas und Eisen in späteren Entwürfen unverrückbar fest und zeigen klare Trennlinien für die Wahrnehmung verschiedener, sich überlagernder Raumkonzepte an.

---

chaudes ; nous vivrons là-dedans comme des melons », heißt es in dem bereits erwähnten Vaudeville-Stück von Brazier, Gabriel und Dumersan, *Les passages et les rues, ou la guerre déclarée* (Paris, 1827) (zitiert nach: *ebd.*, S. 104 [A 10, 3]).

<sup>95</sup> In Anlehnung an die Synchronisation, die Zeit im Gleichlauf erscheinen lässt, ‚syntoposiert‘ Glas, bringt zwei Orte zusammen, die eigentlich auseinanderliegen. Glas vermag den Raum gleichzuschalten, ihn über seine Grenzen hinaus sichtbar zu machen, verfügt aber auch über die Macht, ihn zu unterteilen. Es ist ein vielseitiges Material, das zugleich trennt und verbindet: Es ist ein physisches Hindernis, das den Blick ungehindert lässt. Auf diese konträren Eigenschaften weist Simay hin, der festhält, Glas habe « le pouvoir de séparer, de faire obstacle, de diviser l'espace – tout en donnant à voir », wobei er ihm die Fähigkeit zuschreibt, Verbindungen auch über räumliche Grenzen hinaus wahrzunehmen: « Le verre a pour suprême et paradoxale qualité d'opacifier, mais aussi de rendre lisibles les rapports entre intériorité et extériorité, structure familiale et individualité, éros et répression sexuelle, exploités et exploités » (SIMAY Philippe (Hrsg.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris: Editions de l'Eclat, 2005, S. 15).

<sup>96</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1042.

In der visuellen Erfahrung dieser Überlagerung wird eine Doppeldeutigkeit des Raumes sichtbar, deren Vollendung Benjamin in der Passage sieht, die die dialektischen Pole Straße (Außen) und Haus (Innen) in sich vereinigt.<sup>97</sup> In der Gleichzeitigkeit von Außen und Innen wird die Zeit verräumlicht und Raum wird zeitlich erfahrbar – eine Wahrnehmung, der Benjamin in Aragons *Passage de l'Opéra* begegnet, und die er als „die Durchdringungs- und Überdeckungstransparenz der Welt des Flaneurs“<sup>98</sup> bezeichnet. Brüggemann erkennt im Zusammenspiel von Raum- und Zeitwahrnehmung eine „Formbestimmung“, die zunächst paradox erscheint, findet aber einen Weg, dieses Paradoxon aufzulösen. Dafür führt er Kepes an, mit dem man „eine neue visuelle Qualität annehmen“ könne:

Figuren, Räume, Bilder, die sich überschneiden, sind gegeneinander entgrenzt, füreinander durchsichtig, sie können sich gegenseitig durchdringen, ohne sich optisch zu zerstören. So entsteht zugleich mehr als physische Transparenz, eine gleichzeitige Wahrnehmung verschiedener räumlicher Konstellationen, eine beständige Fluktuation, eine Zweideutigkeit des Raums.<sup>99</sup>

Schaper sieht diese „Zweideutigkeit des Raumes“ nicht nur in einer optischen Überlagerung, sondern auch in der polyvalenten Funktion und Gestalt der Passage. Laut ihm ist die Passage

von Beginn an als ein Zwitter aus Zweck- und Illusionsraum gedacht, wobei der Zweck – der Verkauf von Detailwaren – zwischen symmetrischen Innenwänden mit plastischer Außenarchitektur installiert wurde. Die Passage ist Haus und Straße in einem und damit in Funktion und Gestalt zweideutig. Glasdach, Fliesenboden und symmetrische Bebauung unterscheiden sie von der Straße, die nach innen gewendeten Außenfassaden und ihre Funktion als Durchgang zum befristeten Aufenthalt heben sie von einem geschlossenen Gebäude ab.<sup>100</sup>

Interessant ist hier nicht nur die ‚mehrfache Zweideutigkeit‘ durch verschiedene Gegensatzpaare (Zweck/Illusion, Haus/Straße und damit Innen/Außen). Bemerkenswert ist vor allem auch die Änderung der Blickrichtung: Eine Passage ist nicht nur

<sup>97</sup> Siehe dazu: *ebd.*, S. 55 und S. 1030 <0°, 40>.

<sup>98</sup> *Ebd.*, S. 679 [S 2, 1].

<sup>99</sup> BRÜGGEMANN, *Architekturen des Augenblicks*, S. 348. Das Zitat stammt laut Brüggemann aus: KEPES György, *Sprache des Sehens*, Mainz/Berlin, 1970, S. 63.

<sup>100</sup> SCHAPER, *Der gläserne Himmel*, S. 18.

insofern zweideutig, als sie zugleich Innenraum und Außenraum ist. Auch dass sie sich durch gewisse Merkmale von diesen Räumen gerade unterscheidet und abhebt, lässt die Passage zweideutig werden. Das Dach und der Fliesenboden machen sie nicht zum Interieur, sondern nehmen der Straße ihre ursprüngliche Funktion. Die Überdachung macht sie noch nicht zwingend zum Innenraum, vielmehr öffnet die Funktion als Durchgang den (ab-)geschlossenen Raum, und die Außenfassaden der angrenzenden Gebäude situieren dieses Interieur auf der Straße.<sup>101</sup> Darin liegt das Paradoxon der Passage: Sie ist weder ein Innen noch ein Außen – und ist doch beides.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Aus einem ähnlichen Blickwinkel sieht auch Jules Romains die Passage, die er als « une rue qui se recueille ou un intérieur qui se défait toujours » beschreibt (ROMAINS Jules, *Puissances de Paris* [1911], Paris: Editions Gallimard, 2000, S. 28). Über das illusionistische Mittel der Passage schreibt Geist: „Der Passagenraum muß Straßenraum mit Außenfassade sein, muß sich dieses illusionistischen Mittels bedienen, um den Passanten nie das Gefühl zu geben einen Innenraum zu betreten, denn einen Innenraum betritt man immer mit einem Ziel, einer erkennbaren Absicht“ (GEIST, *Passagen*, S. 32-33).

<sup>102</sup> Das Paradoxon der Passage lässt sich ausweiten auf ihre gleichzeitige Abgrenzung von und Verbindung mit dem sie umgebenden urbanen Raum: Ihre geschlossene Architektur trennt die Passagen von den offenen Boulevards und Straßen. Durch ihre Struktur eines Handelszentrums ähneln die Passagen aber auch den Boulevards, mit denen sie über das Straßennetz, in dem sie als Durchgang funktionieren, verbunden sind und in einem Austauschverhältnis stehen.



## 7. SCHLUSS: BILD, RAUM UND ZEIT – „ASPEKTE DER ZWEIFELDEUTIGKEIT DER PASSAGEN“

Die verschiedenen Bilder, mit denen Aragon und Benjamin den Raum der Passage beschreiben, zeigen, dass *Le passage de l'Opéra* mehr als nur ein Anstoß für das *Passagenwerk* ist. Obwohl die von historischen Entwicklungen ausgehenden Passagen-darstellungen aus den späteren Schriften nicht mehr unmittelbar an deren surrealistische Traumwelt anknüpfen, bleibt Aragons Beschreibung der Passage de l'Opéra im Zentrum von Benjamins Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen.

Was die surrealistischen und die in unterschiedliche bau- und sozialgeschichtliche Konstellationen eingebundenen Passagenräume miteinander verbindet, ist ihre Zweideutigkeit. Beide Autoren spielen mit der Ambivalenz des Passagenraumes, die sie in vielfältiger Weise inszenieren. Dabei stellen sie die Passage in bildliche, räumliche und zeitliche Kontexte, die eine Verbindung von Benjamins ‚Geschichtsraum‘ zu Aragons ‚Bildraum‘ deutlich machen und damit auch das im *Passagenwerk* entworfene Geschichtsbild als eine Weiterentwicklung des Passagenbildes aus *Le passage de l'Opéra* erkennen lassen.

Wenn Aragon vom « équivoque des passages »<sup>1</sup> spricht, meint er damit nicht nur eine räumliche „Zweideutigkeit der Passagen“. Dies verdeutlicht die Übersetzung von Wittkopf, der damit beim Namen nennt, was in *Le passage de l'Opéra* in den unterschiedlichsten Zusammenhängen anklingt: Das „Dubiose“<sup>2</sup> der Passage verweist ebenso auf deren düstere Atmosphäre wie auf die zwielichtigen Figuren und erinnert sowohl an verschiedene fragwürdige Unternehmen als auch an das doppelte Spiel, das nicht nur als « double jeu de l'amour et de la mort »<sup>3</sup> gespielt wird. Worauf aber dieses « équivoque » vor allem hindeutet, ist die Überblendung des realen Passagenraumes mit einem poetischen Visionsraum, der Aragons Passage de l'Opéra ihre unverkennbare „Doppeldeutigkeit“ verleiht.

---

<sup>1</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 176.

<sup>2</sup> Vgl.: ARAGON, *Pariser Landleben*, S. 88: Aus „einer Vorliebe für das Dubiose der Passagen, und ganz bestimmt auch verlockt von einem ungewöhnlichen Ambiente“, wählt Aragon, zusammen mit Breton, die Passage de l'Opéra zum „Hauptsitz der Dada-Tagungen“. Der « goût de l'équivoque » ist es auch, der Aragon dazu bewogen haben mag, ein solches Bild der Passage zu zeichnen, das – wie sein Gegenstand – „mehrdeutig, ja unendlich vieldeutig“ ist und dabei doch immer „zweideutig“ bleibt (vgl. dazu: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1050 <c°, 3>).

<sup>3</sup> ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 167.



Benjamin dagegen bestimmt die „Zweideutigkeit der Passagen“ ausdrücklich als eine „Zweideutigkeit des *Raumes*“.<sup>4</sup> Doch bezieht er diesen Begriff genauso wenig wie Aragon nur auf deren Charakter als „Mittelding zwischen Straße und Interieur“<sup>5</sup>: Ein „Aspekt der Zweideutigkeit“ des Passagenraumes liegt ihm zufolge auch im „Reichtum an Spiegeln, der die Räume märchenhaft ausweitet und die Orientierung erschwert“.<sup>6</sup> Darüber hinaus nimmt Benjamin einen Raum besonders dann als zweideutig wahr, wenn dieser nicht nur verschiedene Eigenschaften miteinander kombiniert, sondern vielmehr wandelbar ist, heute eine Gestalt und Funktion hat und morgen eine andere:

Zu der fundamentalen Zweideutigkeit der Passagen eröffnet die mannigfaltige Verwendung der Figuren in Wachsfigurenkabinetten einen Zugang. Die wächsernen Statuen und Häupter, deren eine heute einen Kaiser, morgen einen Staatsverbrecher und übermorgen einen galonnierten Wärter, deren andere heute die Julia Montague, morgen Marie Lafargue und übermorgen Frau Doumergue darstellt, sind in diesen optischen Flüstergalerien am rechten Platz. Ludwig XI ist sie der Louvre, Richard II der Tower, Abdel Krim die Wüste und Nero Rom.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1050 <c°, 3>, Hervorhebung im Original.

<sup>5</sup> BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, S. 539.

<sup>6</sup> Vgl.: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1050 <c°, 3> und S. 672 [R 2 a, 3].

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 659 [Q 2, 2]. Bezeichnet Benjamin das Wachsfigurenkabinett als „optische Flüstergalerie“, so nimmt er den nach dem Prinzip eines Analogons aus der Akustik auf die Optik übertragene Begriff der Flüstergalerie nicht vorrangig in dessen technischer Bedeutung wahr (siehe zum Flüstergalerie-Effekt z. B.: WALKERS Jearl, *The Flying Circus of Physics*, New York/London: J. Wiley, 1975). Im Zusammenhang mit der Raumwahrnehmung, die Benjamin hier über die vielseitige Verwendungsmöglichkeit von Wachsfiguren in den Blick bringt, scheint ihm vielmehr die durch diesen Begriff gegebene Kombination von Optik und Akustik wichtig zu sein. Als „optische Flüstergalerie“ wird das Wachsfigurenkabinett einerseits über das Auge wahrgenommen, das das Potential des durch die Wechselausstellung konzipierten Figurenwandels erkennt, der es erlaubt, einem Raum ständig ein anderes Aussehen und eine andere Funktion zu verleihen. Andererseits verweist die Flüstergalerie in einem wörtlichen Verständnis auf das geheimnisvolle Geflüster, das der Besucher in dieser unwirklichen Welt zu hören glaubt: In den düsteren Passagen, die solche Kabinette beherbergen, ist nicht mehr auf den Gesichtssinn allein Verlass und, weil das Auge den Raum nicht restlos ausmachen kann, hören die zum Ausgleich gespitzten Ohren – ähnlich wie in Aragons Sirenen-Szene – Töne, die nicht da sind, oder tendieren dazu, Geräusche, die von weit her dumpf an sie dringen, als ein leises Flüstern jener Figuren aufzufassen, die im Halbdunkeln verborgen vor ihnen stehen. Das Zwielicht, das in den Passagen herrscht, hat nicht nur Auswirkungen auf die Sicht, sondern auch auf das Gehör, und so sehr Dämmerlicht und Dunkelheit dieses schärft, so kann es auch – diesmal als Analogon in die andere Richtung, von der Optik in die Akustik übertragen – akustische Täuschungen hervorrufen. In einem älteren Fragment nennt Benjamin das Wachsfigurenkabinett eine „optische Fürstengalerie“ (BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1050 <c°, 3>, meine Hervorhebung). Mit der Lautverschiebung vom ‚Fürsten‘ zum ‚Flüstern‘ deutet er nicht nur auf der semantischen, sondern auch auf der klanglichen Ebene des Textes die akustische Auswertung des Raumes an, die die optische Wahrnehmung der Wachsfiguren im jüngeren Fragment ergänzt. Eine „optische Fürstengalerie“, wie es in <c°, 3> heißt, stellt das Wachsfigurenkabinett allerdings auch dar: Die als Fürsten präsentierten Figuren sind in Wirklichkeit beliebige Wachspuppen, die nur vom Auge – als optische Täuschung – als solche identifiziert werden. Sie sind weder richtige Fürsten, noch stellen sie einzig Fürsten dar, denn morgen können sie bereits in Gestalt eines „galonnierten Wärter[s]“ auftreten, wie es in [Q 2, 2] heißt.

Verwandelt sich diese Galerie – die ebenso das Wachsfigurenkabinett wie die Passage meint<sup>8</sup> – unter dem Blick der sich wandelnden Figuren in den Louvre, den Tower, die Wüste oder Rom, lässt sich daraus allerdings nicht nur auf eine Zweideutigkeit des Raumes schließen. Der zeitliche Kontext, in den sich der französische König Ludwig XI. (1423-1483), der englische König Richard II. (1367-1400), der marokkanische Emir und Anführer im Aufstand der Rifkabylen Abdel Krim (1882-1963) und der römische Kaiser Nero (37-68) einordnen, verweist auch auf eine Zweideutigkeit der zeitlichen Dimension der Passage, welche im *Passagenwerk* mehrfach zur Darstellung kommt. Während Benjamin in *Passagen* einen Raum inszeniert, der in Form von Gegenständen aus verschiedenen Epochen mehrere Zeitalter nebeneinander stellt, wird hier eine andere Art der ‚Verräumlichung von Zeit‘ sichtbar: nicht Verdichtung, sondern Ausdehnung. Aus der Perspektive verschiedener historischer Persönlichkeiten aus der Zeit vor oder nach ihrer Existenz betrachtet, führt die Passage nämlich nicht nur verschiedene Epochen zusammen, sondern weitet sich selbst über die Grenzen ihrer eigenen Zeit hinaus aus.

Bei der Ausdehnung ihres Raumes in die Vergangenheit handelt es sich nur um ein Spiel, das Benjamin ausgehend von der Wandelbarkeit der in ihr ausgestellten wächsernen „Statuen und Häupter“ entwickelt. In der umgekehrten Richtung hingegen weist die Passage tatsächlich über ihre eigene Lebenszeit hinaus: Als Vorläufer moderner Glasbauten verweist sie auf kommende Formen, die in ihr bereits angelegt sind. „Jede Epoche träumt [...] die nächste“, zitiert Benjamin Jules Michelet<sup>9</sup> und entwirft ein Zukunftsbild, für dessen Illustration er auf einen über hundert Jahre alten Entwurf eines Gesellschaftsmodells zurückgreift, den er aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts und mit Blick auf die Entwicklung des Glasbaus liest. Die Passage, die moderne Gestaltungs- und Produktionsformen veranschaulicht, wird dabei zum Symbol einer Sozialutopie von 1822:

---

<sup>8</sup> Darauf, dass die im obenstehenden Fragment dem Wachsfigurenkabinett zugeschriebenen Eigenschaften auch für die Passage – die dieses beherbergt – gelten, deutet nicht nur die von Benjamin hergestellte Verbindung der beiden Räume hin. In einem älteren Fragment ist es ausdrücklich die Passage, die „Ludwig XI der Thronsaal, York <?> der Tower, Abd el Krim die Wüste und Nero Rom“ ist (vgl.: *ebd.*, S. 1050 <c°, 3>).

<sup>9</sup> Siehe: *ebd.*, S. 59. Bei Michelet steht wörtlich: « Chaque époque probablement rêve ainsi aux époques suivantes [...] » (MICHELET Jules, Avenir! Avenir! [1839], in: *Europe. Revue mensuelle*, Paris: Les éditions Rieder, Nr. 73, 15. 1. 1929, S. 6-7, Hervorhebung im Original). « Chaque époque rêve la suivante » lautet das Motto, das Benjamin sowohl dem Konvolut F [Eisenkonstruktion] als auch jenem Abschnitt des Exposés voranstellt, aus dem das nachfolgende Zitat stammt.

In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heißt einer klassenlosen Gesellschaft. Deren Erfahrungen, welche im Unbewußten des Kollektivs ihr Depot haben, erzeugen in Durchdringung mit dem Neuen die Utopie, die in tausend Konfigurationen des Lebens, von den dauernden Bauten bis zu den flüchtigen Moden, ihre Spur hinterlassen hat.

Diese Verhältnisse werden an der Fourierschen Utopie kenntlich. [...] Das phalanstère soll die Menschen zu Verhältnissen zurückführen, in denen die Sittlichkeit sich erübrigt. Seine höchst komplizierte Organisation erscheint als Maschinerie. [...] Diese Maschinerie aus Menschen produziert das Schlaraffenland, das uralte Wunschsymboll, das Fouriers Utopie mit neuem Leben erfüllt hat.

In den Passagen hat Fourier den architektonischen Kanon des phalanstère gesehen. [...] Das phalanstère wird eine Stadt aus Passagen.<sup>10</sup>

Durch die Analogie mit der Utopie des Phalanstères wird die Passage zum utopischen Traumbild.<sup>11</sup> Mit der Darstellung des Phalanstères als eine „Stadt aus Passagen“ deutet Benjamin aber zugleich an, dass zumindest aus architektonischer Sicht die Idee einer ‚Stadt unter Glas‘<sup>12</sup> weniger ein (unerfüllbarer) Wunschtraum, denn ein Zukunftstraum des 19. Jahrhunderts ist: Bildet nämlich bereits die Passage eine glasüberdachte „Stadt im Kleinen“<sup>13</sup>, folgen ihr mit ganzen Gebäudekomplexen aus Glas bald schon größere Stadträume ohne « rue extérieure ou voie découverte »<sup>14</sup> – und das bis heute.

<sup>10</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 47.

<sup>11</sup> Auf Foucault gestützt, so beobachtet de Cauter, sei Benjamins Interpretation der Passagen als utopisches Traumbild nach Fourier „a misreading“: „They were only heterotopias, such as they appear in Aragon’s *Passage de l’Opéra*, strange places, *des espaces autres*, nothing more and nothing less. They embody otherness, subversion of normality, resistance to or escape from the everyday etc., and they do not refer to something to come“ (DE CAUTER Lieven, ‚Fourier oder die Passagen‘. The Arcade as Heterotopia, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 301). Allerdings erklärt de Cauter zuvor, es sei „precisely their heterotopian character that lends them to being read as a utopia“ (*ebd.*, S. 296, Hervorhebung im Original). Besonders interessant erscheint dabei, dass Benjamin seine Inszenierung der Passage als „Wohnung des Kollektivs“ mit der „reaktionäre[n] Umbildung“ der Passagen durch Fourier in Beziehung bringt („Während [die Passagen] ursprünglich geschäftlichen Zwecken dienen, werden sie bei [Fourier] Wohnstätten“, BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 47), denn laut de Cauter ist „[the] blurring of private and public [...] one of the utopian dreams par excellence“ (DE CAUTER, *Fourier oder die Passagen*, S. 299).

<sup>12</sup> Vgl. dazu: FOURIER Charles, *Traité de l’association domestique-agricole* [1822], Teil 2, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris: éditions anthropos, 2. Aufl., Bd. IV: *Théorie de l’unité universelle*, Teil 3, 1841 [Nachdruck 1966], S. 464: « La Phalange n’a point de rue extérieure ou voie découverte exposée aux injures de l’air; tous les quartiers de l’édifice hominal peuvent être parcourus dans une large galerie, qui règne au 1<sup>er</sup> étage et dans tous les corps de bâtiment; aux extrémités de cette voie, sont des couloirs sur colonnes, ou des souterrains ornés, ménageant, dans toutes les parties ou attéances du Palais, une communication abritée, élégante, et tempérée en toutes saisons par le secours des poêles et des ventilateurs. » So können die Bewohner von Fouriers „Stadt aus Passagen“ « parcourir en janvier les ateliers, étables, magasins, salles de bal, de « banquet », d’assemblée, etc., sans savoir s’il pleut ou vente, s’il fait chaud ou froid » (*ebd.*, S. 463-464).

<sup>13</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 83.

<sup>14</sup> Vgl. dazu die Fußnote 12 weiter oben.

Über diese Projektion ihrer Architekturform in die Zukunft des Glasbaus bindet Benjamin die Passage in einen historischen Kontext ein, der weit über die Geschichte ihres Bautyps hinausreicht. Seine Studie zur (Architektur-)Geschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschränkt sich allerdings keineswegs auf die neue Baukunst allein, die die optische Durchdringung und Überlagerung von Räumen Wirklichkeit werden lässt. In seine Überlegungen bezieht Benjamin, wie meine Analyse gezeigt hat, auch im späteren *Passagenwerk* weiterhin jene altmodisch und verträumt wirkende Seite der Passage mit ein, die ihm nicht die ihr folgende, sondern ihre eigene Epoche, das vergangene 19. Jahrhundert, als Traum erscheinen lässt.

Die doppelte und gegenläufige Ausrichtung, die sie als ein zweifaches Traumbild zeigt, verdichtet das dialektische Bild der Passage: In seiner sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft weisenden Architektur findet das räumliche „Mischgebilde von Haus und Straße“<sup>15</sup> eine entsprechende zeitliche Ausdehnung.<sup>16</sup> Diese zeitliche Dimension der Passage erlaubt es Benjamin, ausgehend von dem in Aragons Passage de l'Opéra entworfenen mythisch-archaischen ‚Bildraum‘ einen ‚Geschichtsraum‘ zu konstruieren, der das Vergangene und das Kommende zusammenführt. In diesem Sinne bemerkt Raulet: « C'est cette coïncidence de l'archaïque et de l'utopique qui donne toute sa densité à l'image dialectique et constitue le projet d'une « archéologie de la modernité ». »<sup>17</sup> Für die Umsetzung seines Vorhabens, die Geschichte des 19. Jahrhunderts anhand der Passage nachzuzeichnen, setzt Benjamin also an der ‚zeitlichen Zweideutigkeit‘ dieses Raumes an, in dem er „bald in die ‚Träume des 19. Jahrhunderts‘ [eintauchen], bald aus ihnen in die Moderne des 20. Jahrhunderts [...] erwachen“<sup>18</sup> kann.

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 1041.

<sup>16</sup> Raulet sieht die Passage weniger durch ihre architektonische und architekturhistorische Ausrichtung als durch ihren sozialhistorischen Kontext – mit dem ihre Baugeschichte allerdings eng zusammenhängt – als ein doppeltes, sowohl im räumlichen wie auch im zeitlichen Sinne dialektisches Bild: Die Passagen seien « une image dialectique parce qu'ils prennent tout leur sens au moment où ils sont menacés de ruine par l'évolution marchande. Ils annoncent le grand magasin moderne et l'architecture en fer et en verre. Mais leur nouveauté architecturale est en même temps l'expression de la tentative bourgeoise, à l'époque de Louis-Philippe, pour reconstituer au cœur de la ville qui se modernise un paysage et un intérieur » (siehe: RAULET, *Le caractère destructeur*, S. 96). Zu einem Raum, der sich seinem Betrachter „als Landschaft“ eröffnet und ihn „als Stube“ umschließt (vgl.: BENJAMIN, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, S. 195), wird die Passage auch noch aufgrund einer anderen, im Benjaminschen Sinne ‚dialektischen‘ Eigenschaft, die ebenfalls durch die raumhistorische Perspektive seiner Studie anklingt: Im Vergleich mit dem Aquarium und dem Gewächshaus einerseits, mit dem Interieur andererseits ist die Passage sowohl Natur wie auch Kultur.

<sup>17</sup> RAULET, *Walter Benjamin*, S. 94.

<sup>18</sup> BOLLE, *Physiognomik der modernen Metropole*, S. 51.

Benjamins ‚Gang durch die Geschichte‘ vereint jedoch nicht nur verschiedene Zeiten, sondern auch verschiedene Orte in sich, wie in exemplarischer Weise jene Passage zeigt, die von den 1926 eröffneten Arcades des Champs-Élysées im modischsten Pariser Stadtviertel bis vor die 1672 errichtete Porte Saint-Denis im Vieux Paris führt.<sup>19</sup> Da in ihnen eine ‚andere Zeit‘ und ein ‚anderer Raum‘ zusammenfallen, können Benjamins – und genauso Aragons – Passagen nicht nur, wie gezeigt, als Heterochronien und zugleich auch als Heterotopien bezeichnet werden: Das explizite Zusammenziehen von Raum *und* Zeit macht die im *Passagenwerk* dargestellten Passagenräume auch zu Chronotopoi. Der Kombination aus unterschiedlichen Epochen und verschiedenen Räumen, die von Benjamin in dem sowohl durch die Geschichte wie auch durch die Stadt führenden Passagenmodell zu einem Ganzen zusammengezogen werden, wird die Zusammensetzung ‚Heterochronotopie‘ gerecht, welche sowohl das Verschmelzen von Raum und Zeit wie auch deren Anderssein bezeichnet. Dies zeigt noch einmal, wie durch die Verschränkung nicht nur von verschiedenen Räumen, sondern zugleich auch von verschiedenen Zeiten aus der ‚Traumpassage‘ ein ‚Geschichtsraum‘ wird.

Über die Verknüpfung von Heterotopie und Chronotopos bringt auch Brüggemann die surrealistische Darstellung der Passage mit einem Geschichtsmodell in Verbindung:

An diesen Wahrnehmungsräumen, Hetero- und Chronotopien zugleich, die wie ästhetische Gegenwelten in der gleichzeitigen Moderne von Technik und urbaner Entwicklung stehen, lassen sich die literarischen Anschauungsformen der surrealistischen Moderne als Elemente einer historisch-theoretischen Konstruktion des Augenblicks der Modernität vor Augen führen. Scheint doch der Gang durch diese glasgedeckten Galerien, diese verwesende Architektur mit ihren verwitterten Dingwelten aus den letzten Moden, wie ein Gang durch den Hohlraum des 19. Jahrhunderts selbst.<sup>20</sup>

Wenn Brüggemann mit der Heterotopie auf der einen und dem Chronotopos auf der anderen Seite den besonderen Erfahrungsraum, der – wie meine Textanalyse gezeigt hat – die ästhetischen Formkategorien sowohl der traum- und rauschhaften Wahrnehmungsräume der Surrealisten als auch der nüchternen Raumkonzeptionen des modernen Bauens aufweist, auf zwei wesentliche Merkmale von Aragons und

<sup>19</sup> Siehe dazu den auf S. 137 ff. untersuchten Text *Passagen*.

<sup>20</sup> Heinz Brüggemann, in: OPITZ und WIZISLA (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. II, S. 574.

Benjamins Passagen gemeinsam zurückführt, klingt darin an, was der raum-historische Zugang zur Passage und ihrer literarischen Darstellung explizit macht: Die Verschränkung und Superposition von Raum- und Zeitwahrnehmungen sind es, die den poetischen Visionsraum der surrealistischen Passage in einen modernen architekturhistorischen Kontext einbringen. Darüber hinaus zeigt die gleichzeitige Verschränkung und Abgeschiedenheit von Zeit und Raum aber auch, dass der surrealistische ‚Bild(er)raum‘, auf den die ersten Entwürfe des *Passagenwerks* zurückgehen, noch auf andere Weise in die Konstruktion von Benjamins doppelt ausgerichtetem ‚Geschichtsraum‘ hineinspielt. Der in *Le passage de l'Opéra* dargestellte ‚andere‘ Raum, Aragons surrealistische Traumwelt aus sich durchdringenden und überlagernden Bildern, offenbart die Dingwelt des 19. Jahrhunderts, an der Benjamin sich als Traumdeuter betätigt.

Was von dieser Dingwelt des 19. Jahrhunderts in den Passagen der 1920er Jahre noch übrig ist, beschreibt Palmier in einem Entwurf zur Geschichte der Passagen, den er mit einem Zitat aus Aragons *Le passage de l'Opéra* abschließt:

Une certaine atmosphère 1900, un goût du rêve, une certaine poésie [...], un certain parfum de frivolité clandestine hante toujours ces longs espaces éclairés par les verrières. Aujourd'hui encore le XIXe siècle continue à y mourir lentement. [...] Et même [si les passages] ne répondent plus à une fonction vitale, ils font encore rêver, comme souvenir d'un monde disparu, d'une certaine culture, d'un certain style de vie. Une aura de mystère plane toujours sur leur gigantesque verrière. Ils constituent de véritables réservoirs d'images.<sup>21</sup>

Ainsi Aragon écrit-il dans *Le Paysan de Paris*:

« Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive et qui méritent pourtant être regardés comme les receleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement, quand la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais. »<sup>22</sup>

<sup>21</sup> PALMIER, *Walter Benjamin*, S. 774.

<sup>22</sup> Ebenda.

Dieses Zitat, das am Anfang von Benjamins Auseinandersetzung mit den Pariser Passagen steht, evoziert jenes Element, das nicht nur das Bild von Aragons *Passage de l'Opéra*, sondern auch die (bildhafte) Konstellation des „Gewesene[n] mit dem Jetzt“<sup>23</sup> bestimmt – und damit das *Passagenwerk* von Beginn an und durch alle Phasen und Neuorientierungen hinweg mit *Le passage de l'Opéra* verbindet: die Flüchtigkeit des Augenblicks, von dem schon morgen keiner mehr weiß. Diesem Augenblick entspricht das „Jetzt der Erkennbarkeit“, in dem das Bild des Gewesenen flüchtig ‚aufblitzt‘, in einem bestimmten Moment nur lesbar wird<sup>24</sup>: der „Augenblick des Erwachens“<sup>25</sup>.

Die Verbindung zwischen dem ‚Hier und Jetzt‘ bei Aragon und der wörtlichen ‚Vergegenwärtigung‘ der Vergangenheit im ‚Hier und Jetzt‘ bei Benjamin unterstreicht das Ergebnis meiner Untersuchung. Der Schritt von Aragons « *Passage de l'Opéra onirique* » zu Benjamins ‚Geschichtsraum‘ führt über den zeitlichen Aspekt der Passage, der außer der Vergänglichkeit auch die oben genannte ‚Zweideutigkeit‘ umfasst, welche sich mit der gleichzeitigen Verdichtung und Ausdehnung von Zeit und der doppelten Ausrichtung in die Vergangenheit und in die Zukunft gleich zweifach äußert.

Obschon der Aspekt der Zeit, der der Passage sowohl in ihrer räumlich-architektonischen wie auch in ihrer allegorischen Bedeutung innewohnt, bei Aragon und Benjamin in unterschiedlichen Zusammenhängen zur Geltung kommt, beeinflusst *Le passage de l'Opéra*, die neben « l'éphémère », dem Flüchtigen, Vergänglichen, auch « l'équivoque », das Doppeldeutige der Passage, in zahlreichen Formen inszeniert, Benjamins *Passagenwerk* bis zuletzt. Denn auf die Dialektik der Passage, die ebenso aus ihrer (nicht nur) räumlichen Zweideutigkeit wie auch aus dem Stillstand der Zeit – der in ihr gebannten Flüchtigkeit des Augenblicks – entsteht, greift Benjamin gerade in seinen späteren Schriften immer wieder zurück. Dabei bringt er sie nicht allein in seinen Passagenbildern vielfältig zur Darstellung. Das dialektische Bild der Passage, in dem „die Zeit in einer von Spannungen gesättigten Konstellation stillgestellt“<sup>26</sup> wird, wendet Benjamin außerdem auf die Geschichte an.

<sup>23</sup> Siehe: BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, S. 578 [N 1, 3]: „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“

<sup>24</sup> Siehe: *ebd.*, S. 591-592 [N 9, 7] und S. 577-578 [N 1, 3].

<sup>25</sup> Vgl.: *ebd.*, S. 618 [N 18, 4].

<sup>26</sup> BISCHOF Rita, Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 115.

Damit erweisen sich nicht nur die frühen surrealistisch geprägten Entwürfe des *Passagenwerks* als maßgeblich von Aragons Beschreibung der Passage de l'Opéra bestimmt. Auch das spätere Projekt einer „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“, das die Forschung fast ausschließlich als Abgrenzung zu Aragon betrachtet, ist wesentlich von dessen mehrfach doppeldeutiger Darstellung der Passage und der in *Le passage de l'Opéra* in einer Momentaufnahme zum Stillstand gebrachten Vergänglichkeit von Bild, Raum und Zeit beeinflusst.





## 8. LITERATURVERZEICHNIS

### 8.1. Primärliteratur

- ARAGON Louis, *Anicet ou le panorama. Roman* [1921], in: ders., *Œuvres romanesques complètes*, hrsg. von Daniel Bournoux, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 1997, S. 1-166.
- , *Der Pariser Bauer*, übersetzt von Lydia Babilas, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- , *Don Juan und der Schuhputzer. Briefmarken. Damentoilette. Café Certâ* [1928] (Auszüge aus *Le passage de l'Opéra*), übersetzt von Walter Benjamin, in: BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Supplement I, 1999, S. 17-33.
- , *Le passage de l'Opéra*, in: *La Revue européenne*, hrsg. von Philippe Soupault, Paris: Editions du Sagittaire, Nr. 16, 1. 6. 1924, S. 32-50; Nr. 17, 1. 7. 1924, S. 30-52; Nr. 18, 1. 8. 1924, S. 75-95; Nr. 19, 1. 9. 1924, S. 36-61.
- , *Le paysan de Paris* [1926], in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 143-295.
- , *Pariser Landleben*, übersetzt von Rudolf Wittkopf, München: Rogner & Bernhard, 1969.
- BENJAMIN Walter, *Berliner Chronik* [1932], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. VI, 1985, S. 465-519.
- , *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [1932-1934 und 1938 Fassung letzter Hand], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 1, 1972, S. 235-304.
- , *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [1938, Fassung letzter Hand], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006 (Vorwort).

- , Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus [1937-1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. I, Teil 2, 1974, S. 509-690.
  
- , Das Passagen-Werk [1927-1929 und 1934-1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. V, Teil I und Teil II, 1982.
  
- , Denkbilder [um 1930], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 1, 1972, S. 305-438.
  
- , Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, Teil 1, 1977, S. 295-310.
  
- , Die Wiederkehr des Flaneurs. Rezension von Franz Hessels „Spazieren in Berlin“ [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. III, 1972, S. 194-199.
  
- , Einbahnstraße [1928], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 1, 1972, S. 83-148.
  
- , Erfahrung und Armut [1933], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, Teil 1, 1977, S. 213-219.
  
- , Möbel und Masken [1926], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. IV, Teil 2, 1972, S. 477-479.

- , Protokolle zu Drogenversuchen [1927-1934], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. VI, 1985, S. 558-618.
- , *The Arcades Project*, übersetzt von Howard Eiland und Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2002.
- , Traumkitsch [1927], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II, Teil 2, 1977, S. 620-622.
- , Über den Begriff der Geschichte [1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. I, Teil 2, 1974, S. 693-704.
- , Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925, entworfen 1916], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. I, Teil 1, 1974, S. 201-430.
- BRAZIER Nicolas, GABRIEL Jules, DUMERSAN Théophile, *Les passages et les rues, ou La guerre déclarée : vaudeville en 1 acte*, Paris: Duvernois, 1827.
- GOMEZ DE LA SERNA Ramón, El hombre de la galeria, in: *Revista de Occidente*, Madrid, Nr. 39, September 1926, S. 299-316.
- HESSEL Franz, Passagen [1927], in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Vollmer und Bernd Witte, Oldenburg: Igel Verlag, Band V: *Verstreute Prosa, Kritiken*, 1999, S. 33-35.
- , *Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß. Ein Bilderbuch in Worten* [1929], Berlin: Bloomsbury Verlag, 2012.
- HOMER, *Odyssee* [Ende 8. Jahrhundert], übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1979.
- KRACAUER Siegfried, Abschied von der Lindenpassage [1930], in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977, S. 326-332.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Le Musée noir* [1946], Paris: Robert Laffont, 1973.

PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], in: ders., *A la recherche du temps perdu*, hrsg. von Pierre Clarac und André Ferré, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 1954, S. 429-955.

—, *Im Schatten der jungen Mädchen* [1927], übersetzt von Walter Benjamin und Franz Hessel, in: BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Supplement II, 1987.

SCHNEIDER Marcel, *Aux couleurs de la nuit*, Paris: Albin Michel, 1955.

ZOLA Émile, *Au Bonheur des Dames* [1882], in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mitterand, Paris: Nouveau Monde Editions, Bd. 11, 2005, S. 277-564.

## 8.2. Sekundärliteratur

ADORNO Theodor W., *Rückblickend auf den Surrealismus*, in: *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, hrsg. von Karlheinz Barck, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1986, S. 693-698.

—, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

— und BENJAMIN Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.

ALBERSMEIER Franz-Josef, *Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons „Le paysan de Paris“ und Bretons „Nadja“*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Jg. 12, Heft 46: Montage, 1982, S. 46-63.

ANDREOTTI Libero (Hrsg.), *Spielraum. W. Benjamin et l'Architecture*, Paris: Editions de la Villette, 2011.

*Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris: Editions Seghers, 1968.

ARAGON Louis, *Clé d'« Anicet »*, in: ders., *Œuvres romanesques complètes*, hrsg. von Daniel Bournoux, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 1997, S. 167-171.

- , Critique du Paysan de Paris (Une jacquerie de l'individualisme) [1930], in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 299-301.
- , *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris: Gallimard, 1964.
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1969.
- , *Le paysan de Paris*, kommentiert von Luc Vigier, Paris: Editions Gallimard, 2004.
- , Max Ernst, peintre des illusions [1923], in: ders., *Les collages*, Paris: Hermann, 1965, S. 27-33.
- , *Projet d'histoire littéraire contemporaine* [1923], Paris: Editions Gallimard, 1994.
- , *Une vague de rêves* [1924], in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 79-97.
- , *Une vague de rêves* [1924], Paris: Editions Seghers, 1990, S. 39-51 (Nachwort von Marie-Thérèse Eychart).
- ARENDT Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München: Piper Verlag, 2001.
- ARIÈS Philippe und DUBY Georges (Hrsg.), *Histoire de la vie privée*, Paris: Editions du Seuil, Bd. IV: *De la Revolution à la Grande Guerre* [1987], 1999.
- ARISTOTELES, *Poétique* [um 335 v. Chr.], eingeführt, übersetzt und annotiert von Michel Magnien, Paris: Librairie Général Français, 2008.
- ASENDORF Christoph, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, hrsg. vom Werkbund-Archiv Berlin, Gießen: Anabas-Verlag, 1984.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Editions du Seuil, 1992.
- BABILAS Wolfgang, Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon, in: *Revue des sciences humaines*, Lille: Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille, 1973, S. 329-354.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris: Presses universitaires de France, 1957.

- BACHTIN Michail M., *Chronotopos* [1973], übersetzt von Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2008.
- BÄCKER Iris, Berlin-Bilder von Franz Hessel und Walter Benjamin, ‚Flanieren‘ im Raum und in der Zeit, in: *Deutsch-russische Germanistik: Ergebnisse, Perspektiven und Desiderate der Zusammenarbeit*, Moskau: Stimmen der Slavischen Kultur, 2008, S. 102-121.
- BÄUERL Carsten, *Zwischen Rausch und Kritik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, Bd. I: *Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille und Benjamin*, 2003.
- BAPST Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris: Imprimerie Nationale, 1891.
- BARBARANT Olivier, *Le Paris d'Aragon*, Paris: Editions Alexandrines, 2016.
- BARCK Karlheinz, Differenzierung der Beziehungen zwischen künstlerischer und politischer Avantgarde. Blickrichtung: französischer Surrealismus, in: *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, hrsg. von ders. et al., Berlin: Akademie-Verlag, 1979, S. 191-219.
- , Lecture de livres surréalistes par Walter Benjamin (Le surréalisme: Lieu d'un dialogue franco-allemand et/ou apports français aux théories de Walter Benjamin), in: *Mélusine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, Lausanne: L'Age d'homme, Nr. IV: Le livre surréaliste, Actes du colloque en Sorbonne, Juni 1981, S. 277-288.
- BECKER Sabina, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag, 1993.
- BEHNE Adolf, *Der moderne Zweckbau*, Berlin/München/Wien: Drei Masken Verlag, 1926.
- , *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig: Hesse & Becker Verlag, 1927.
- BENJAMIN Walter, *Baudelaire*, hrsg. von Giorgio Agamben, Barbara Chitussi und Clemens-Carl Härle, Paris: la fabrique éditions, 2013.
- , *Briefe*, hrsg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. I und II, 1966.

- , Bücher, die lebendig geblieben sind [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. III, 1972, S. 169-171.
- , *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. II 1919-1924, 1996; Bd. III 1925-1930, 1997; Bd. IV 1931-1934, 1998; Bd. V 1935-1937, 1999; Bd. VI 1938-1940, 2000.
- , Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“ (Erste Fassung) [1932], in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bd. III, 1972, S. 363-369.
- BISCHOF Rita, Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 92-123.
- , *Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2001.
- , und LENK Elisabeth, L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin, in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 179-199.
- BLOBEL Martin, *Polis und Kosmopolis*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, Bde. I-III, 1999-2000.
- BLOCH Ernst, Revueform in der Philosophie [1928], in: ders., *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, erweiterte Ausgabe, Bd. 4: *Erbschaft dieser Zeit* [1935], 1962, S. 368-371.
- BÖHME Hartmut (Hrsg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.
- BOHRER Karl Heinz, Benjamins Phantasma-Stadt: Labyrinth zwischen „Ereignis“ und „Interieur“, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 478-493.



- , *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Frankfurt/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.
- , *Mythos und Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
- BOLLE Willi, *Metropole & Megastadt. Zur Ordnung des Wissens in Walter Benjamins Passagen*, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005, S. 559-585.
- , *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1994.
- BOLZ Norbert und FABER Richard (Hrsg.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins „Passagen“*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986.
- , und WITTE Bernd (Hrsg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- BORSÒ Vittoria, *Grenzen, Schwellen und andere Orte: Topologie der Pariser Passagen*, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008. S. 175-187.
- BOUGNOUX Daniel, *Notice zum Paysan de Paris*, in: ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Olivier Barbarant, Paris: Editions Gallimard, Bd. I, 2007, S. 1248-1266.
- BRANDSTETTER Thomas et al. (Hrsg.), *Ambiente. Das Leben und seine Räume*, Wien: Turia+Kant, 2010.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme* [1924], Paris: Editions Gallimard, 1985.
- BRÜGGEMANN Heinz, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in der Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover: Offizin-Verlag, 2002.
- , *Fenster mit brennender Lampe in schadhafte Mauer – Räume und Augenblicke in Walter Benjamins „Berliner Kindheit um 1900“*, in: ders., *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, S. 233-266.

- , ‚Die unterseeischen Tiefen der Kinderstuben‘. Erinnerung und kulturelles Gedächtnis residualer Räume bei Clemens Brentano und Walter Benjamin, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 226-234.
- , Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und panoptischer Hohlraum des 19. Jahrhunderts, in: *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, hrsg. von Andreas Neyer, Ralf Simon und Martino Stierli, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 197-240.
- , Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder Die Wege der Modernität, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 2, 1999, S. 717-744.
- BRUNNER Bernd, *Wie das Meer nach Hause kam. Die Erfindung des Aquariums*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2011.
- Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne*. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, 28. Dezember 1990 bis 28. April 1991, Gießen: Anabas-Verlag, 1990.
- BUCK-MORSS Susan, *The Dialectics of seeing. Walter Benjamin and The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1989.
- BÜRGER Peter, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris: Gallimard, 3. Aufl., 1938.
- CARCHIA Gianni, La métacritique du surréalisme dans le « Passagen-Werk », in: *Walter Benjamin et Paris*. Colloque international 27-29 juin 1983, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 173-178.
- CASSIRER Ernst, Das mythische Denken [1925] (Bd. II der „Philosophie der symbolischen Formen“), in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Brigit Recki, Hamburg: Felix Meiner Verlag, Bd. 12, 2002.
- CERTEAU Michel, de *L'invention du quotidien*, Paris: Union Générale d'Éditions, Bd. I: *Arts de faire*, 1980.
- CHABAUD Gilles et al. (Hrsg.), *Les guides imprimés du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris: Editions Bélin, 2000.

- CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le surréalisme et le roman 1922-1950*, Lausanne: L'Age d'homme, 1983.
- CLARETIE Jules, *La vie à Paris 1895*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1896.
- CLARETIE Léo, *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000*, Paris, 1886.
- COHEN Margaret, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.
- COLES Alex (Hrsg.), *The Optic of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publishing Limited, 1999.
- DÄLLENBACH Lucien und HART-NIBBRIG Christian L. (Hrsg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- DAIX Pierre, *Aragon retrouvé 1916-1927*, Paris: Editions Tallandier, 2015.
- DE CAUTER Lieven, 'Fourier oder die Passagen'. The Arcade as Heterotopia, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 294-303.
- DELEUZE Gilles und GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris: Editions de minuit, 1980.
- DELORME Jean-Claude und DUBOIS Anne-Marie, *Passages couverts parisiens*, Paris: Parigramme, 2015.
- DENNERLEIN Kathrin, *Narratologie des Raumes*, Berlin/New York: de Gruyter, 2009.
- DESIDERI Fabrizio, 'Le vrai n'a pas de fenêtres...'. Remarques sur l'optique et la dialectique dans le Passagen-Werk de Benjamin, in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 201-215.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 'Connaissance par le kaléidoskop. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin', in: *Etudes photographiques*, Paris: Société française de photographie, Nr. 7, Mai 2000, S. 5-23.
- , *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris: Les éditions de minuit, 2008.

- DIECKHOFF Reiner, *Mythos und Moderne. Über die verborgene Mystik in den Schriften Walter Benjamins*, Köln: Janus Presse, 1987.
- DIERS Michael, Kurztitelaufnahme – Eine Anzeige der Passagen-Arbeit, in: *Die Aktion. Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus, Nr. 6, Heft 30/31: Allerneueste Vergangenheit. Walter Benjamins „Passagen-Werk“, November 1984, S. 405-410.
- DÖRING Jörg und THIELMANN Tristan (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- DU CAMP Maxime, *Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris: Librairie Hachette, Bd. V, 3. Aufl., 1875 (Erstausgabe der Bde. I-VI: 1869-1875).
- DÜNNE Jörg und GÜNZEL Stephan (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- , und MAHLER Andreas (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2015.
- DUPEYRON Georges, Aragon et le fantastique quotidien de Paris, in: *Europe. Revue mensuelle*, Paris: Europe et les Editeurs Français Réunis, Jg. 45, Nr. 454-455: Elsa Triolet et Aragon, Februar-März 1967, S. 195-201.
- DUPOUY Christine, Passages – Aragon/Benjamin, in: *Pleine Marge. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, Paris: Editions Peeters, Nr. 14, Dezember 1991, S. 41-57.
- EKARDT Philipp, Passage als Modell. Zu Walter Benjamins Architekturtheorie, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Joachim Küpper, München: Wilhelm Fink Verlag, Nr. 37, Heft 3/4, 2005, S. 429-462.
- EMDEN Christian J., *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- ESPAGNE Michel und WERNER Michael, Bauplan und bewegliche Struktur im „Baudelaire“. Zu einigen Kategorien von Benjamins Passagen-Modell, in: *Recherches germaniques*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg: Université des Sciences humaines, Nr. 17, 1987, S. 93-120.

- FOUCAULT Michel, Des espaces autres [1967, veröffentlicht 1984], in: *Empan*, Nr. 54, Februar 2004, S. 12-19.
- FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvemens et des destinées générales: prospectus et annonce de la découverte*, Leipzig, 1808.
- , Traité de l'association domestique-agricole [1822], Teil 2, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris: éditions anthropos, 2. Aufl., Bd. IV: *Théorie de l'unité universelle*, Teil 3, 1841 [Nachdruck 1966].
- FOURNEL Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris: A. Delahays, 1858.
- FREIER Hans, Odyssee eines Pariser Bauern: Aragons « mythologie moderne » und der Deutsche Idealismus, in: *Mythos und Moderne*, hrsg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 157-193.
- FREUD Sigmund, *Die Traumdeutung* [1900], Leipzig/Wien: F. Deuticke, 7. Aufl., 1922.
- FRISBY David, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge: Polit Press, 1985.
- FÜRNKÄS Josef, Benjamin und die Philatelie. Medienästhetik im Kleinen, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 373-390.
- , Das Ephemere der Geschichte. Louis Aragon und Walter Benjamin, in: *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne*. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, 28. Dezember 1990 bis 28. April 1991, Gießen: Anabas-Verlag, 1990, S. 116-125.
- , *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart : J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988.
- GAGNEBIN Jeanne Marie, An der Schwelle des Labyrinths. Die Äußerung des Subjekts in der ‚Berliner Kindheit‘ von Walter Benjamin, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 494-513.
- GARAUDY Roger, *Du surréalisme au monde réel. L'itinéraire d'Aragon*, Paris: Editions Gallimard, 1961.

- GEIST Johann Friedrich, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel-Verlag, 2. durchgesehene Aufl., 1978.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris: Editions du Seuil, 1987.
- GFREREIS Heike (Hrsg.), *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1999.
- GIEDION Sigfried, *Bauen in Frankreich. Eisen und Eisenbeton*, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1928.
- , *Befreites Wohnen*, Zürich/Leipzig: Orell Füssli Verlag, 1929.
- , *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition* [1941], Zürich/München/London: Artemis Verlag für Architektur, 5. Aufl., 1992.
- GINDINE Yvette, *Aragon. Prosateur surréaliste*, Genève: Librairie Droz, 1966.
- GINISTY Paul, *La Féerie*, Paris: Louis Michaud, 1910.
- GOETHE Johann Wolfgang von, Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (aus der „Gestaltungs-, Verwandlungs- und Vergleichslehre 1788-1794“), in: ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hrsg. von Dorothea Kuhn, 1987, S. 109-151.
- , Notizen aus Italien (aus den „Studien über organische Naturen bis zur Rückkehr aus Italien 1776-1788“), in: ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 24: *Schriften zur Morphologie*, hrsg. von Dorothea Kuhn, 1987, S. 72-90.
- GRIMM Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, bearbeitet von Ludwig Sütterlin, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
- GROSSMAN Simone, La transcription d’une aventure visuelle: « Le paysan de Paris », in: *Mélusine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, Lausanne: L’Age d’homme, Nr. XII: Lisible-visible, 1991, S. 169-177.
- GÜNZEL Stephan (Hrsg.), *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012.
- , *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010.

- , *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009.
- , *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen*, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 219-237.
- HAAG Saskia, *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag, 2012.
- HABERMAS Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.
- HALLET Wolfgang und NEUMANN Birgit (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- HAMON Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Librairie José Corti, 1989.
- Handbuch der Architektur* [1883-1943], begründet von Eduard Schmitt, Leipzig: J.M. Gebhardt's Verlag, IV. Teil, 2. Halbband: *Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und des Verkehrs* [1902], 2. Aufl., 1923.
- HANSSEN Beatrice (Hrsg.), *Walter Benjamin and "The Arcades Project"*, London/New York: continuum, 2006.
- HART-NIBBRIG Christiaan L., *Das déjàvu des ersten Blickes. Zu Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Jg. 47, Heft 4, Oktober 1973, S. 711-729.
- (Hrsg.), *Übersetzen. Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- HAUG Steffen und SCHÖTTKER Detlev, *Benjamins Briefmarken*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 10. 2009.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1817], in: ders., *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. 8, 1975.

- HENTGÈS Pierre, L'imaginaire et le réel, in: *Europe. Revue mensuelle*, Paris: Europe et les Editeurs Français Réunis, Jg. 45, Nr. 454-455: Elsa Triolet et Aragon, Februar-März 1967, S. 201-209.
- HORAZ, De arte poetica [um 19 v. Chr.], in: ders., *Opera*, hrsg. von Friedrich Klinger, Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1970, S. 294-311.
- HUART Louis, *Physiologie du flaneur*, Zeichnungen von Alophe, Daumier und Maurisset, Paris: Aubert/Lavigne, 1841.
- HUNKELER Thomas, < Tout se classe >: Aragon et ses « Contributions à une histoire littéraire contemporaine », in: *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, hrsg. von Bruno Curatolo, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, S. 45-58.
- und KUNZ Edith Anna (Hrsg.), *Metropolen der Avantgarde. Métropoles des avant-gardes*, Bern: Peter Lang Verlag, 2011.
- JÄGER Christian und SCHÜTZ Erhard, *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*, Wiesbaden: Universitätsverlag, 1999.
- JAKUBEK Wolfgang, *Knaurs Briefmarkenbuch. Die ganze Welt der Philatelie*, München: Droemer Knaur, 1976.
- JANZ Rolf-Peter, Mythos und Moderne bei Walter Benjamin, in: *Mythos und Moderne*, hrsg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 363-381.
- JAUSS Hans Robert, Spur und Aura (Bemerkungen zu Walter Benjamins ‚Passagen-Werk‘), in: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hrsg. von Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, S. 19-38.
- JENNY Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris: Presses universitaires de France, 2002.
- KEPES György, *Sprache des Sehens*, Mainz/Berlin, 1970.
- KERMEL Amédée, Les passages de Paris, in: *Paris, ou Le livre des cent-et-un*, Paris: Chez Ladvoat, Bd. X, 1833, S. 49-72.



- KLATT Gudrun, Berlin – Paris bei Walter Benjamin. Von der ‚Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‘ zum Passagen-Werk, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Nr. 8, 1986, S. 1261-1280.
- KLEINSPEHN Thomas, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.
- KOHLMAIER Georg und VON SARTORY Barna, *Das Glashaus. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel-Verlag, 1981.
- KRACAUER Siegfried, Zu den Schriften Walter Benjamins [1928], in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1977, S. 249-255.
- KRANZ Isabel, ‚Parlour oceans‘, ‚crystal prisons‘. Das Aquarium als bürgerlicher Innenraum, in: *Ambiente. Das Leben und seine Räume*, hrsg. von Thomas Brandstetter, Karin Harrasser und Günther Friesinger, Wien: Turia+Kant, 2010, S. 155-174.
- , *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- KRAUSHAAR Wolfgang, Die Passage als städtischer Mikrokosmos, in: *Freibeuter. Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik*, Berlin: Freibeuter Verlag/Verlag Klaus Wagenbach, Nr. 3, 1980, S. 84-91.
- KRETSCHMER Winfried, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1999.
- KRUSCHE Dietrich, Die Erzeugung des Lese-Raums. Zur Kooperation zwischen dem literarischen Text und dem vorstellenden Bewußtsein des Lesers, in: *Kunst und Raum. Fünf interdisziplinäre Ansätze*, hrsg. vom Präsidenten und dem Direktorium der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, S. 83-118.
- LAVATER Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente: zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* [1775-1778], Berlin/Leipzig: Weidmann, 1908.
- , *Von der Physiognomik*, Leipzig: Weidmann Erben & Reich, 1772.

- LECHTERMANN Christina et al. (Hrsg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007.
- LEENHARDT Jacques, Le passage comme forme d'expérience : Benjamin face à Aragon, in: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, hrsg. von Heinz Wismann, Paris: Les éditions du Cerf, 1986, S. 163-171.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris: Editions Anthropos, 1974.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *La Monadologie* [1714, veröffentlicht 1840], Paris: Librairie Générale Française, 1991.
- LEMOINE Bertrand, *Les passages couverts en France*, Paris: La délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1989.
- LENK Elisabeth, Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 1, 1999, S. 347-355.
- LEPENIES Wolf, Bisweilen ein Wetterleuchten. Walter Benjamins Teleskop ins 19. Jahrhundert: Das Passagenwerk, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 168, 24. 7. 1982 (Rubrik Literatur).
- LINDNER Burkhard (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, Sonderausgabe, 2011.
- LÖWY Michael, Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un échantement révolutionnaire, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris: Europe, Jg. 74, Nr. 804, April 1996, S. 79-90.
- LUCHET Auguste, Les passages, in: *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Madame Charles-Béchet, Bd. VI, 1835.
- MAEDING Linda, Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption, in: *Revista de Filología Alemana*, Madrid: Publicaciones Universidad complutense de Madrid, Bd. 20, 2012, S. 11-28.
- MARREY Bernard, *Les grands magasins, des origines à 1939*, Paris: Librairie Picard, 1979.
- und MONNET Jean-Pierre, *La grande histoire des Serres & des Jardins d'hiver. France 1780-1900*, Paris: Graphite, 1984.

- MARX Karl, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie [1867], in: ders. und ENGELS Friedrich, *Werke*, Berlin: Dietz Verlag, Bd. 23, 1971.
- MEHIGAN Tim und CORKHILL Alan (Hrsg.), *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 235-256.
- MENNINGHAUS Winfried, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- MERTINS Detlef, Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument, in: *The Optic of Walter Benjamin*, hrsg. von Alex Coles, London: Black Dog Publishing Limited, 1999, S. 196-221.
- , The enticing and threatening face of prehistory: Walter Benjamin and the utopia of glass, in: *Walter Benjamin and "The Arcades Project"*, hrsg. von Beatrice Hanssen, London/New York: continuum, 2006, S. 225-239.
- MEYER Albert Gotthold, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen am Neckar: Paul Neff Verlag, 1907.
- MEYER Michel, « *Le Paysan de Paris* » d'Aragon, Paris: Editions Gallimard, 2001.
- MICHELET Jules, Avenir! Avenir! [1839], in: *Europe. Revue mensuelle*, Paris: Les éditions Rieder, Nr. 73, 15. 1. 1929, S. 6-10.
- MILLER Tyrus, 'Glass before its time, premature iron': architecture, temporality and dream in Benjamin's "Arcades Project", in: *Walter Benjamin and "The Arcades Project"*, hrsg. von Beatrice Hanssen, London/New York: continuum, 2006, S. 240-258.
- MISSAC Pierre, *Passage de Walter Benjamin*, Paris: Editions du Seuil, 1987.
- MITTELMEIER Martin, *Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*, München: Siedler Verlag, 2013.
- MOILIN Tony, *Paris en l'an 2000*, Paris: Chez l'auteur und Librairie de la Renaissance, 1869.
- MONCAN Patrice de, *Guide littéraire des Passages de Paris*, Paris: Editions Hermé, 1996.

- MOSES Stéphane, Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins, in: *Memoria – vergessen und erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 385-405.
- NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris: Editions du Seuil, 1964.
- NARJOUX Cécile, *Etudes sur Aragon. Le Paysan de Paris*, Paris: Editions Ellipses, 2002.
- NEUMEYER Harald, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1999.
- NIETHAMMER Lutz (Hrsg.), *Wohnen im Wandel. Beiträge zur Geschichte des Alltags in der bürgerlichen Gesellschaft*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1979.
- OESTERLE Günter, Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Bern: Peter Lang Verlag, Nr. XXIII, März 2013, S. 543-557.
- OPITZ Michael, Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern, in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, hrsg. von ders. und Erdmut Wizisla, Leipzig: Reclam-Verlag, 1992, S. 162-181.
- und WIZISLA Erdmut (Hrsg.), *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig: Reclam-Verlag, 1992.
- und WIZISLA Erdmut (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Bde. I und II, 2000.
- PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris: Klincksieck, 2006.
- Paris, ou Le livre des cent-et-un*, Paris: Chez Ladvocat, Bd. VI, 1832.
- PETERSEN Leena A., *Poetik des Zwischenraumes. Zur sprachlichen Kulturkritik und physiognomischen Historizität am Beispiel von Walter Benjamin und ausgewählten Schriften seiner Zeit*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2010.
- PFAU Una, *La Révolution Surréaliste. Ein Lesebuch* [1981], München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, erw. und überarb. Neuausgabe, 1997.

- PFEIFER Wolfgang (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin: Akademie-Verlag, 1989.
- PFROMM Rüdiger, *Revolution im Zeichen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Louis Aragons „Le paysan de Paris“*, Frankfurt am Main/Bern: P. Lang, 1985.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris: Editions Sedes, 1997.
- , Philosophie de l'image, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Paris: Les Belles Lettres, Nr. 5, 1994, S. 149-168.
- PONZI Mauro, Mythos der Moderne: Benjamin und Aragon, in: *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Wilhelm Fink Verlag, Bd. 2, 1999, S. 1118-1134.
- , Topographie des Bildraums, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 109-122.
- POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885.
- PUTTNIES Hans-Georg, Pariser Passagen. Unter dem Glashimmel der ersten Fußgängerzonen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 21, 25. 1. 1975, Rubrik Literatur.
- QUELLET Pierre, Métaphysique de la vue; passages du « Paysan de Paris », in: *Ecrire et voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Centre aixois de recherches sur Aragon, Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence, 1991, S. 191-209.
- RAULET Gérard, Choc, mémoire involontaire et allégorie. La révision de l'expérience du choc dans les « Thèmes baudelairiens », in: *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Esthétique et philosophie de l'histoire*, hrsg. von ders. und Uwe Steiner, Bern: Peter Lang Verlag, 1998, S. 115-142.
- , *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris: Aubier, 1997.
- , *Positive Barbarei. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2004.
- , *Walter Benjamin*, Paris: Editions Ellipses, 2000.

- und STEINER Uwe (Hrsg.), *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Esthétique et philosophie de l'histoire*, Bern: Peter Lang Verlag, 1998.
- RELLSTAB Ludwig, *Paris im Frühjahr 1843. Briefe, Berichte und Schilderungen*, Leipzig: Verlag K. F. Köhler, Bd. I, 1844.
- RENDELL Jane, Thresholds, Passages and Surfaces: Touching, Passing and Seeing in the Burlington Arcade, in: *The Optic of Walter Benjamin*, hrsg. von Alex Coles, London: Black Dog Publishing Limited, 1999, S. 168-191.
- REULECKE Anne-Kathrin, Stadtplan und Stammbaum. Zur topographisch-autobiographischen Schreibweise in Walter Benjamins „Berliner Chronik“, in: *Benjamin-Studien 1*, hrsg. von Daniel Weidner und Sigrid Weigel, München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, S. 127 -145.
- RHEYS Christine, Lieux d'écriture. Le passage couvert comme motif littéraire, in: *Le nouveau recueil. Revue trimestrielle de littérature et de critique*, Seyssel: Editions Champ Vallon, Nr. 40, September bis November 1996, S. 132-142.
- RICHARD, *Le véritable conducteur parisien, ou le plus complet, le plus nouveau et le meilleur guide des étrangers à Paris*, Paris: Chez Terry, Roy, Troude, Ponthieu, Haut-Coeur et Martinet, 1828.
- ROCHE Anne, Le paysan de Berlin: « Le Paysan de Paris » lu par Walter Benjamin, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, Nr. 8, 2002, S. 177-186.
- RÖSSNER Michael, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988.
- ROMAINS Jules, *Puissances de Paris* [1911], Paris: Editions Gallimard, 2000.
- RÜFFER Ulrich, Taktilität und Nähe, in: *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins „Passagen“*, hrsg. von Norbert W. Bolz und Richard Faber, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986, S. 181-190.
- SAGNOL Marc, La métaphore archéologique de Walter Benjamin, in: *Les temps modernes*, Paris, Nr. 444, Juli 1983, S. 143-165.
- SCHAPER Rainer Michael, *Der gläserne Himmel. Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988.

- , Landleben in der Opernpassage. Louis Aragons « Le Paysan de Paris », in: ders., *Der gläserne Himmel. Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1988, S. 127-153.
- SCHEERBART Paul, Glasarchitektur [1914], in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Uli Kohnle, Bellheim: Edition Phantasia, Bd. 9, 1994, S. 445-537.
- SCHLÖGEL Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.
- SCHLOSSMAN Beryl, Pariser Treiben, in: *Übersetzen. Walter Benjamin*, hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 280-310.
- SCHNEIDER Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1986.
- SCHÖTTKER Detlev, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.
- , Raumerfahrung und Geschichtserkenntnis. Die ‚Architektur der Gesellschaft‘ aus Sicht der historisch-soziologischen Wahrnehmungstheorie: Giedion, Benjamin, Kracauer, in: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, hrsg. von Joachim Fischer und Heike Delitz, Bielefeld: transcript Verlag, 2009, S. 137-162.
- SCHOLEM Gershom, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
- SCHULZE Sabine (Hrsg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998.
- SICK Franziska, Mythos und poetische Erkenntnis: „Le Paysan de Paris“ (1926) von Louis Aragon, in: *Zeitgeschichte und Roman im Entre-deux-guerres*, hrsg. von Edward Reichel und Heinz Thoma, Bonn: Romanistischer Verlag, 1993, S. 71-84.
- SIMAY Philippe (Hrsg.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris: Editions de l’Eclat, 2005.

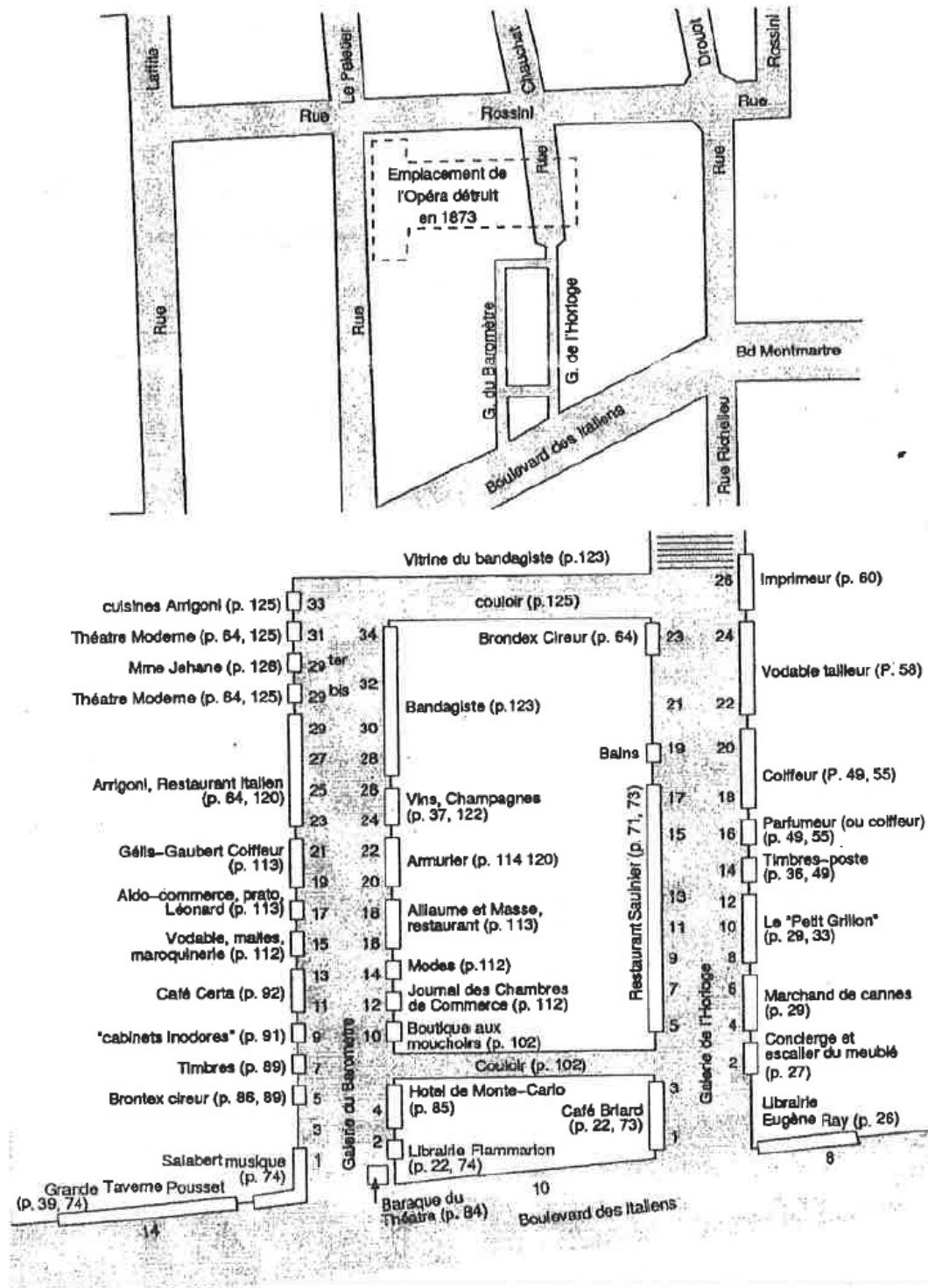
- SÖNTGEN Beate, Interieur – Das kritische Potential der Gegenwartskunst, in: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, hrsg. von Angela Lammert et al., Berlin: Akademie der Künste/Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005, S. 363-375.
- SMITH Gary (Hrsg.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1988.
- STADLER Ulrich und WIELAND Magnus, *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettpoeten*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2014.
- STEINER Uwe, *Walter Benjamin*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- STIERLE Karlheinz, Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts, in: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hrsg. von Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, S. 39-47.
- , *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1995.
- , Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hrsg. von Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, S. 281-308.
- VAN REIJEN Willem, Passage und Tempel. Schwellenerfahrungen bei Benjamin und Heidegger, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008, S. 270-283.
- VIGIER Luc, La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, Paris: Les Belles Lettres, Nr. 5, 1994, S. 131-148.
- VOLKER Eckhard, Philosophische Erkenntnis und Sinneserfahrung in Aragons *Le Paysan de Paris* und Bretons *Poisson soluble*, in: *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, hrsg. von Michael Nerlich und Hans Joachim Neyer, Berlin: Pahl-Rugenstein Verlag, Nr. 9: Schwerpunkt Aragon, 1978, S. 49-61.



- WAGNER Moritz, Die Großstadt als Chronotopos. Walter Benjamins „Kindheit um neunzehnhundert“ und Michael Bachtins Raumzeit-Konzeption, in: *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, hrsg. von Tim Mehigan und Alan Corkhill, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 211-233.
- WAHRIG. *Deutsches Universalwörterbuch*, hrsg. von Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh/München: Wissen Media Verlag, 2006.
- WALKERS Jearl, *The Flying Circus of Physics*, New York/London: J. Wiley, 1975.
- Walter Benjamin. Les découvertes d'un flâneur, in: *Magazine littéraire. Philosophie, littérature, art*, Paris, Nr. 408, April 2002. S. 18-61 (Dossier).
- Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hrsg. vom Walter Benjamin Archiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- WARNING Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- WEIDMANN Heiner, *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- WEIGEL Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.
- (Hrsg.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1992.
- , Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *KulturPoetik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd. 2, Heft 2, 2002, S. 151-165.
- WEYAND Björn, Flaneure der Dingwelt, Flaneure der Geschichte. Surrealismus und New Historicism im Zeichen der ‚topographischen Wende‘, in: *KulturPoetik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd. 6, Heft 1, 2006, S. 37-55.
- WISMANN Heinz (Hrsg.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris: Les éditions du Cerf, 1986.
- WITTE Bernd (Hrsg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2008.
- et al. (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998.

## 9. ANHANG

Abb. 1



Plan der Passage de l'Opéra

Rekonstruktion nach den « Annuaire Didon-Bottin » von 1922 bis 1925

NARJOUX Cécile, *Etudes sur Aragon. Le Paysan de Paris*, Paris: Editions Ellipses, 2002.

Abb. 2

<b>“ CERTA ”</b> <b>TARIF</b> <b>DES CONSOMMATIONS</b>			
			
Martini Cocktail		Porto Flipp	} 3 <sup>f.</sup> 50
Perfect »		Brandy	
Rose »		Sherry	
Brandy »		Egg Nogs	} 4 <sup>f.</sup>
Champagne »		Fizzes	
Gin »		Sours	
Grillon »	} 3 <sup>f.</sup>	Sangarees	} 3 <sup>f.</sup> 50
St-James »		Pick me Hup	
Derby »		Kiss me Quick	
Omnium »		Pousse Café	5 <sup>f.</sup>
Max »		Pêle-Mêle Mixture	2 50
Waller's »		Grillon Cup	3 <sup>f.</sup> 50
Manhattan »		John Collins Gin	} 3 <sup>f.</sup> 50
Oscar »		Brom	
Dada »		Clover Club	
Sherry Cobler	} 4 <sup>f.</sup>	Mousse Moka	2 <sup>f.</sup> 50
Champagne »		Florio	
Porto »			
Café Glacé	1 <sup>f.</sup> 50		
<hr/> <div> <div>Whisky</div> <div>Soda</div> <div>— 5<sup>f.</sup> —</div> </div> <hr/>			

ARAGON, *Le paysan de Paris*, 2007, S. 200.

**Abb. 3**



*René, par Pierre Naville*

ARAGON, Le passage de l'Opéra,  
in: *La Revue européenne*, n° 18, August 1924, S. 93.

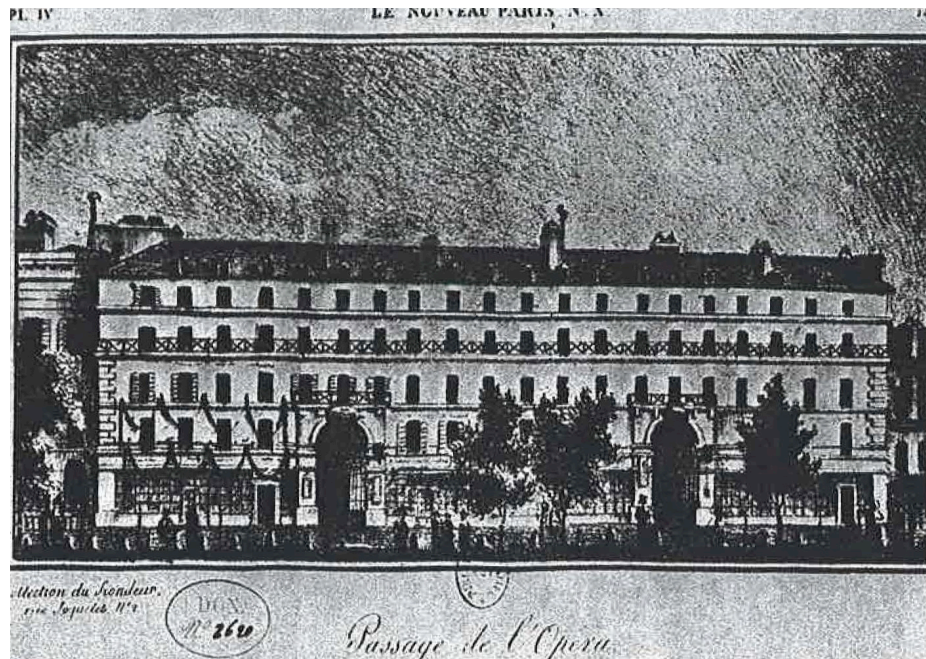
**Abb. 4**



*Le patron, par Pierre Naville*

ARAGON, Le passage de l'Opéra,  
in: *La Revue européenne*, n° 18, August 1924, S. 94.

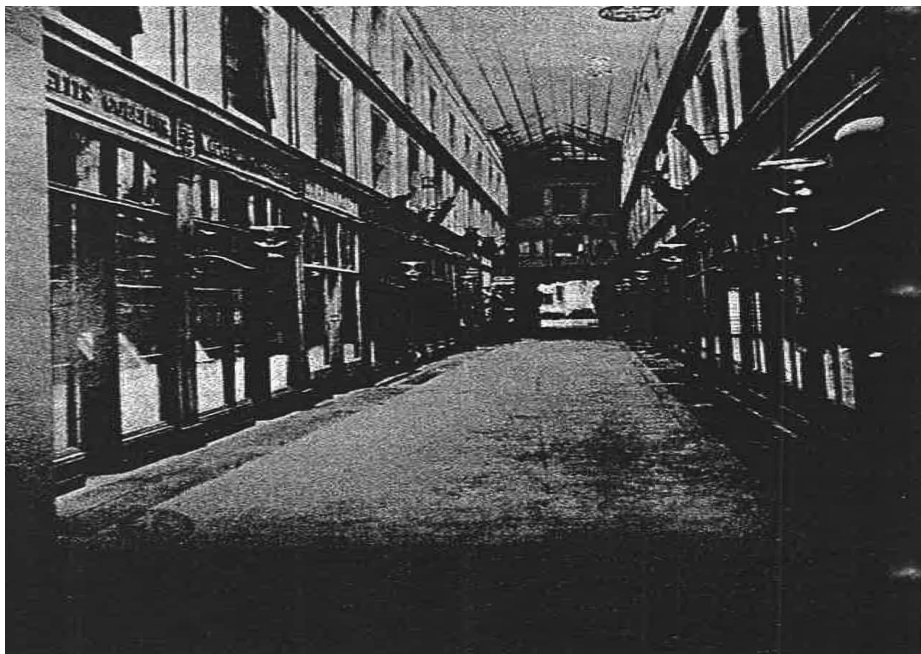
**Abb. 5**



Es ist ein doppelter Tunnel....

ARAGON, *Pariser Landleben*, zwischen den Seiten 20 und 21.

**Abb. 6**

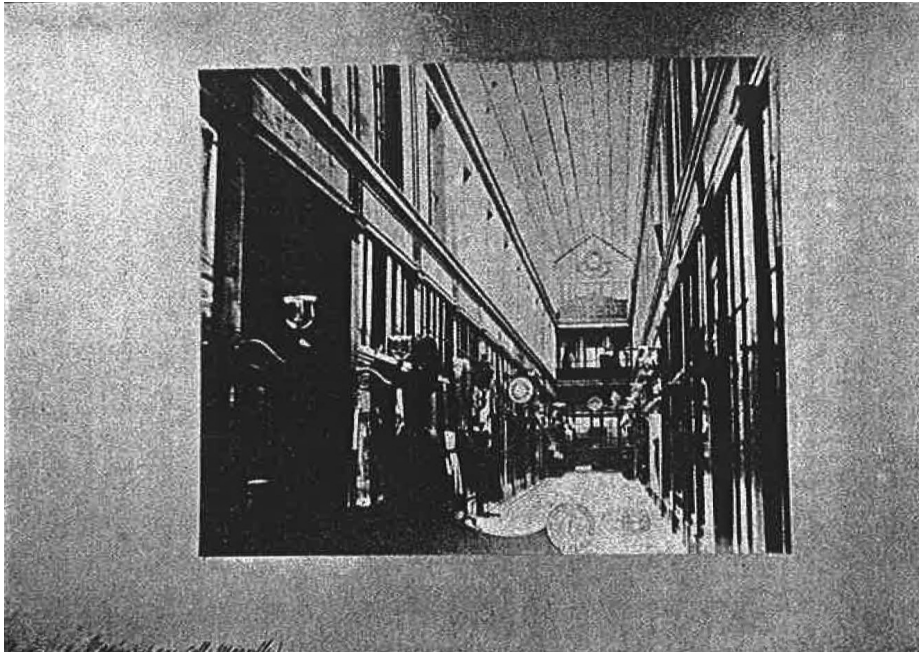


Ein großer Glassarg...

ARAGON, *Pariser Landleben*, zwischen den Seiten 40 und 41.



**Abb. 7**



Von der Helle des Grabes übergehend zum wollüstigen Dunkel...

ARAGON, *Pariser Landleben*, zwischen den Seiten 40 und 41.

**Abb. 8**



Nun erreiche ich die Schwelle von Certâ...

ARAGON, *Pariser Landleben*, zwischen den Seiten 88 und 89.

Das auf der Titelseite abgedruckte Bild wurde  
im *Oceanogràfic* in Valencia aufgenommen.  
© Anne Christine Bussard, 2015

